G. COȘBUC ȘI CREAȚIA POPULARĂ

UNIVERSITAS

EDITURA MINERVA

Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea de față, într-o formă mai amplă, a servit autorului său ca teză pentru obținerea titlului de doctor în filologie și a fost susținută în ședința publică ce a avut loc la 24 aprilie 1970 în cadrul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu".

Din comisie au făcut parte:

Prof. dr. doc. Al. Dima, membru al Academiei R. S. România, director al Institutului, președinte.

Dr. Ovidiu Papadima, conducător științific.

Prof. dr. doc. I. C. Chițimia.

Prof. dr. doc. D. Păcurariu, decan al Facultății de filologie din București.

Prof. dr. Dumitru Pop, decan al Facultății de filologie, Cluj.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

DATE BIOGRAFICE SUSCEPTIBILE A EXPLICA INTERESUL LUI *G. COȘBUC* PENTRU FOLCLOR.

Scanned with OKEN Scanner

Viața lui George Coșbuc e cunoscută în liniile sale mari. Oricît ar părea însă de paradoxal, detaliile precise lipsesc[1], sau sînt controversate[2]. Faptul e cu atît mai regretabil, cu cît e vorba de unul din cei mai mari poeți ai noștri, și cu atît mai surprinzător, cu cît depărtarea noastră în timp, față de epoca sa, e destul de mică, iar posibilitățile de informare încă la îndemînă. Mai regretabil e însă faptul că nu există încă o monografie, care să stabilească necesarele corelații dintre viață și operă, pentru luminarea mai temeinică a acesteia din urmă. Pentru o singură perioadă din viața lui, și anume pentru perioada sibiană, „tribunistă", există o lucrare pertinentă[3], în rest sîntem limitați la date răzlețe, mai mult sau mai puțin întîmplătoare, ținînd de anume ocazii festive, ca și la unele destul de neconvingătoare legende. Parte din acestea din urmă provin de la prieteni și cunoscuți, colegi de școală mai ales, care au fost seduși să explice viața prin operă și nu situația

---

[1] Nu se cunosc datele precise ale petrecerii sale la Cluj, sosirii la Sibiu și la București, pentru a nu pomeni decît momentele mai însemnate ale vieții lui.

[2] Însăși data nașterii sale a dat, în ultima vreme, prilej de controversă. Dar în aceeași situație este și problema școlarității sale incipiente. Se afirmă, astfel, că în 1873 a fost dat să învețe la școala din Salva, pentru a fi strămutat la „triviala" din Telciu (Dumitru Micu: *Prefață*, la vol. *Versuri*, Buc., 1961, p. XVIII) dar și că prima școală pe care ar fi frecventat-o ar fi cea din satul natal (Gavril Scridon: *Cronologia vieții și operei lui George Coșbuc*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 12). Și exemplele de acest fel s-ar putea înmulți. Chestiunea cea mai controversată e însă a raporturilor sale cu prof. Grigore Silași de la Cluj.

[3] Al. Dima: *„Cei mai rodnici ani ai vieții" lui George Coșbuc. Poetul la Sibiu*. Sibiu, 1938.

inversă[4]; parte pornesc de la poet însuși[5]. Biografului său viitor îi revine sarcina de a selecta tot acest material și de a corobora între ele toate detaliile acestea risipite și inexpresive, pentru a reconstitui veridic o viață interesantă și a explica unicitatea unei opere remarcabile. Adevărul e că George Coșbuc merită această trudă.

De la bun început, ținem să precizăm că nu ne-am asumat sarcina de a întocmi o asemenea monografie. Ne ocupăm de un singur sector al operei sale și vom folosi numai acele detalii biografice care servesc la luminarea acelui sector. Cercetăm așadar acele detalii biografice care sînt susceptibile a explica relațiile sale de ordin științific sau poetic cu lumea atît de variată a folclorului și a creației folclorice în general. Pentru a proceda cît mai metodic, luăm în discuție succesivă cele cinci perioade ale vieții sale, considerate a avea importanță formativă asupra creației sale. Vom vorbi astfel despre perioada „hordouană", despre cea năsăudeană, cea clujeană, sibiană și bucureșteană. De fapt, o asemenea procedare îmbină atît cronologia pragmatică, cît și succesiva lărgire a orizontului său de viață și de gîndire.

1. George Coșbuc se înscrie printre acei scriitori și poeți pe care G. Călinescu i-a înglobat în așa-numita „promoție a ruralilor". Într-adevăr, poetul s-a născut la țară, însă nu dintr-o familie de țărani ca Slavici ori Creangă, ci dintr-o familie de mici intelectuali sătești: tatăl său era preot, iar această ocupație avea o anume tradiție în familie[6]. Așadar, poetul se trage dintr-o familie

---

[4] De fapt amintirile colegilor săi au fost scrise nu atît pentru luminarea vieții și operei poetului, cît mai ales pentru ca respectivii memorialiști să evite anonimatul.

[5] Poetul însuși a lăsat o sumă de asemenea legende, explicabile prin firea sa de artist și prin faptul că nostalgia după locurile natale și după vremurile fericite ale tinereții îl ducea, în mod fatal, spre deformarea artistică a realității. Printre acestea, caracteristică ni se pare poezia *Mama*, în care interpretarea artistică a epocii copilăriei atinge culmea. Elementele cu valoare autobiografică sînt foarte subțiri.

[6] Și în privința aceasta există o legendă, după care familia Coșbuc ar fi dat nu mai puțin de paisprezece generații de preoți. Desigur, aceasta ține, cum bine a arătat D. Micu (*op. cit.*, p. XVI), de domeniul fanteziei. Ce e cert, e că atît bunicul Anton cît și străbunicul Larion au fost și ei preoți. Mama lui era și ea fată de preot, iar un frate al său, Leon, a îmbrăcat și el sutana, după ce și-a făcut studiile teologice la Blaj (vezi Adrian Fochi: *Studiu introductiv*, la I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal*. Buc., 1968, p. 88, unde îl găsim printre bursierii năsăudeni, la 1866, cu suma de 20 de florini. Era atunci în cl. a VI-a a liceului. De reținut că 1866 e anul nașterii poetului).

Scanned with OKEN Scanner

cu oarecare instrucție și cultură și, așa cum arată impozanta casă natală, dintr-o familie cu destulă dare de mînă. Imaginea despre pretinsa sărăcie a familiei (care avea și o moară în sat!) este, desigur, o interpretare poetică de mai tîrziu. Mama poetului, Maria, fiica preotului Luca Avacum din Telciu, era însă mai aproape, prin întreaga sa formație, de mediul țărănesc. Se poate afirma că nu avea cine știe ce instrucție, deoarece o vedem mulțumindu-se cu creația folclorică la nivelul ei viu și concret. De altfel, se pare că de la ea a moștenit poetul înclinațiile sale artistice. Ori de cîte ori a avut prilejul, poetul a înfățișat-o drept o înnăscută și talentată povestitoare, de la care a dobîndit cunoașterea primelor basme și cîntece ce i-au fermecat copilăria. Acest gen de producții folclorice se vede că a făcut o impresie puternică asupra imaginației copilului care, după alte mărturisiri, cînd a epuizat întregul ei repertoriu, i-a cerut să-i caute și alți povestitori prin sat și chiar prin împrejurimi. A avut astfel norocul să-l întîlnească pe Ion Goriță, cu ajutorul căruia și-a îmbogățit repertoriul. De la acesta pare să fi deprins înclinația către povestirea glumeață, în speță pentru snoavă. Știm precis, din afirmațiile poetului, că trei piese pe care le-a versificat în continuare *(Filozofii și plugarii, Pe pămîntul turcului* și *Dric de teleguță)* le-a auzit de la acest Ion Goriță. Ceea ce credem că trebuie reținut de aici e faptul că poetul, încă de copil, a cunoscut lumea basmelor și a snoavelor populare. Mai tîrziu, mai ales în poemul „Atque nos", a făcut dovada unei amănunțite și profunde cunoașteri a basmului popular românesc, însă, în stadiul actual al documentării, nu se poate spune ce anume datora mamei sale. Lui Ion Goriță știm însă că îi datora cunoașterea măcar a celor trei snoave de mai sus. Știind că povestitorii din lumea satelor au o anume specializare a repertoriului, putem crede că acest Ion Goriță i-a transmis, o dată cu repertoriul său de snoave, și gustul pentru umorul suculent al folclorului. De altfel, prezentarea pe care i-o face mai tîrziu poetul ni-l arată pe Goriță drept un om jovial și sănătos, corpolent ca un Falstaf. Mai greu de stabilit e înrîurirea pe care ar fi avut-o asupra copilului un alt sătean, Tănăsucă Mocodean, de care, în vremea din urmă, s-a făcut mare caz[7]. Nu știm ce a putut învăța copilul Coșbuc de la acesta, cert e însă că personajul deținea un oarecare reperto-

[7] Vasile Netea: *Dascălii de folclor ai lui George Coșbuc*, în *Revista de etnografie și folclor* 10 (1965), p. 491—501.

Scanned with OKEN Scanner

riu folcloric. S-a stabilit cu certitudine că două texte de orații la nuntă au fost culese de la el[8]. Mocodean era cîntăreț la biserica din sat și prin profesia sa în legături strînse cu familia preotului Coșbuc. Cîntăreț fiind, nu se poate să nu fi deținut și un repertoriu destul de bogat de cîntece lumești. Materialul cules de la el ni-l arată, mai ales, în postura de colăcar, „maestru de ceremonii" la nunțile țărănești, ceea ce nu vine în contradicție cu meseria lui de cîntăreț de biserică. E posibil ca el să fie acel bard local de care vorbește poetul altă dată, cu care spune că se afla în întrecere poetică, rivalizînd în improvizații, la diferite ocazii din viața satului[9]. Iuliu Bugnariu, ruda poetului și coleg de școală cu el, nu menționează numele lui Tănăsucă Mocodean printre informatorii de la care a cules materialul pentru bogata sa colecție de folclor, publicată în 1892[10]. Il pomenește abia în 1926, într-o serie de amintiri despre poet — deci cu mult după ce Coșbuc făcuse mențiunea cu privire la el. Nu știm așadar ce anume a putut învăța copilul de la acest Tănăsucă. Ceea ce ni se pare mai important de semnalat e faptul că poetul nu pare să fi nutrit o simpatie prea mare față de el. Una din primele sale alcătuiri poetice e o strigătură la adresa lui, în care satirizează felul lui de a cînta și poate și ceea ce cînta. Din moment ce personajul a stimulat muza satirică a poetului, e de presupus că de la el a învățat copilul ceea ce nu este autentic, ca mod de expresie artistică, în folclor. Oricum, ceea ce trebuie să se rețină de aici e faptul că poetul, trăind primii ani în satul său natal, a trăit în plină atmosferă folclorică, interesul pentru aceasta trezindu-i-l mama cu basmele ei, Ion Goriță cu snoavele sale și Tănăsucă Mocodean cu exemplele negative pe care i le dădea. În felul acesta, copilul nu se deosebea de ceilalți copii din sat. Sîntem, de altfel, informați că poetul se încadrase organic în mentalitatea celor de o vîrstă cu el, umblînd la colindat împreună cu ei, cu steaua și participînd la alte petreceri copilărești (joaca pe uliță, la moară etc.) și acest

---

[8] *Ibidem*, p. 499—500, unde se reproduc și textele.

[9] Prefața, la G. Madan: *Suspine*. Buc., f. a., p. 9—10.

[10] Iuliu Bugnariu: *Muza someșană. Poezii poporale române din jurul Năsăudului*. Gherla, 1892, De altfel, nici în celelalte culegeri ale sale publicate între anii 1885 și 1887 în *Familia*, *Gazeta Transilvaniei* și *Gazeta poporului* (vezi *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, Buc., 1968, nr. 237, 1050, 1072, 1073, 1167, 1168, 1265, 1266, 1650, 1651, 1690, 3985—3995, 4689—4695), nu-l pomenește.

lucru ne pare mai important decît o discuție prelungită asupra ipoteticelor atribuiri ale repertoriului său folcloric. Datorită acestei intime aderări la mentalitatea folclorică, îl vom întîlni și mai tîrziu la petrecerile satului, la hore și șezători, ca unul ce devenise un fel de *artă poetică ambulantă* a satului, învățînd pe fete cîntece, iar pe feciori diferite strigături ocazionale, întrecîndu-se în improvizație cu bardul satului (Tănăsucă Mocodean?), adeseori fiind — după cum singur a mărturisit-o — întrecut de acesta[11]. Și atunci, afirmația sa că, dacă nu învăța carte și rămînea în sat la fel ca alt frate al său, Aurel, ar fi fost, după toate probabilitățile urmașul firesc al acelui rapsod popular, nu trebuie să ni se pară exagerată sau romanțioasă. Prima zestre spirituală a copilului ce avea să devină unul din marii poeți ai neamului este creația folclorică a satului, în forma ei cea mai autentică și mai vie. De altfel, în repetate rînduri, Coșbuc va reveni, în opera sa poetică, asupra acestei epoci minunate din viața lui, aplecîndu-se cu nostalgie asupra acelor vremuri și reînviind, cu mare forță sugestivă, sub ochii noștri, farmecul inefabil al unei copilării fericite, dominate de o artă senină și nobilă. Căci aceasta e lucrul de căpetenie ce trebuie subliniat aici: dezvoltarea copilului se face într-un climat artistic, ceea ce va stimula precocitatea talentului său; se petrece în atmosfera unei anumite arte, ceea ce va pune pe sufletul și mintea lui o pecete indelebilă. Toate celelalte etape din formația sa n-au putut șterge impresiile atît de profunde primite în copilărie, ci dimpotrivă, datorită unor condiții obiective, pe care le vom enumera la vreme, le-au întărit și dezvoltat în continuare, făcînd din lumea folclorului dominanta personalității sale. În acest fel trebuie înțeleasă această perioadă din viața lui: nu a fost copil de țăran, dar a trăit intens și autentic în mentalitatea țărănească, însușindu-și, o dată cu primele experiențe de viață, tot ceea ce îi putea oferi această mentalitate în formele ei superioare, de artă efectiv clasică. Începutul instrucției școlare nu-l îndepărtează de sat, deși îi schimbă mediul. Urmează primele trei clase elementare la școala „trivială" (de trei ani) din Telciu, locuind la rudele dinspre mamă, ceea ce prelungește peste ani atmosfera familială. Aici dobîndește primele noțiuni de limbă germană. E un copil precoce, din această perioadă datînd primele sale „încercări poetice cu caracter satiric, în genul strigăturilor

---

11 *Prefața*, la G. Madan: *op. cit.*, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

de la hore. Tot de acum începe munca de luminare a poporului pe care o va desfășura neobosit mai tîrziu; tînărul elev Coșbuc învață carte pe un bătrîn din Hordou, ajutîndu-l să descifreze «Alexandria»"[12]. Informația e importantă mai ales pentru că îl vedem pe poet, din anii săi fragezi, aplecîndu-se asupra unei cărți populare ce a jucat un rol deosebit în cultura veche a poporului nostru. El nu iese încă din cadrul culturii noastre tradiționale, ci intră tot mai adînc în arcanele ei. Ceea ce va spune mai tîrziu despre această carte avea să se bazeze pe o îndeaproape cunoaștere a conținutului și rolului ei cultural[13].

2. Epoca năsăudeană, care cuprinde 9 ani (urmează cursurile cl. a IV-a și întregul ciclu liceal, între 1875—1884), deși a fost cercetată mai atent, nu e cunoscută, totuși destul de bine, din punctul de vedere ce ne interesează.

a). Ceea ce credem că trebuie să se rețină e însă faptul — subliniat de multe ori, dar fără a se fi tras concluziile corespunzătoare — că liceanul Coșbuc nu se desparte, în toată această perioadă, de atmosfera sătească și de mentalitatea ei. Năsăudul însuși, cît era el de oraș, nu se deosebea prea mult de satul natal. Poetul locuia în gazdă la un învățător, Teodor Rotari, la un loc cu alți copii ca și el, unii chiar din satul lui, continuînd astfel viața de acasă. Umbla îmbrăcat cu căciulă și itari, ca în satul proaspăt părăsit, iar vacanțele și le petrecea acasă. După o mărturisire mai tîrzie a lui[14], numai la școală era „domnișor", iar acasă era „cioban", ca toți ceilalți colegi ai lui. De altfel, cine cunoaște locurile știe că din Hordou la Năsăud e cale de numai cîteva ceasuri și ni-l putem lesne închipui pe copil străbătînd acest drum sîmbetele și duminicile, fie pentru a-și împrospăta proviziile, fie pentru a participa la diferitele festivități ale satului său. La Năsăud, Coșbuc se simțea acasă. Legătura aceasta permanentă cu satul i-a permis să ajungă — căci la această perioadă din viață se referă — acea *artă ambulantă* a satului despre care am mai vorbit. Fratele său Aurel, care nu învățase carte și era flăcău în rînd cu ceilalți flăcăi ai satului, îi mijlocea reîntoarcerile periodice în mediul satului. Acesta e un fapt indubitabil și sub semnul acestei

---

[12] Gavril Scridon: *op. cit.*, p. 12.
[13] G. Coşbuc: *Elementele literaturii poporale* în *Noua revistă română* 1(1900), nr. 4.
[14] G. Scridon: *op. cit.*, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

intime legături cu satul stau primele sale încercări poetice. Așa se explică acel cîntec „Leșule, rîu ca gioara", care nu e altceva decît o variantă a poetului la un cîntec popular curent și de largă circulație, pe care și-l amintea mai tîrziu colegul său Iuliu Bugnariu[15]. Tot așa și acea strigătură, despre care s-a vorbit atît de mult.

b). Importantă pentru formația poetului este atmosfera patriotică pe care a întîlnit-o la Năsăud, în primii ani de școală. Despre acest lucru nu s-a spus nimic pînă acum și este totuși un fapt esențial. Cînd poetul era în cl. a II-a, s-a petrecut unul din momentele principale ale istoriei poporului român și anume a avut loc războiul pentru independență. Foile transilvănene erau pline de relatări asupra bătăliilor la care au luat parte ostașii români, publicau numeroase ilustrații reprezentînd figuri de eroi, scene de luptă, schițe și desene de bătălii, tipăreau numeroase poezii inspirate din evenimentele istorice ale anului eroic 1877/78 scrise de diverși poeți transilvăneni, ca Iosif Vulcan, Petru Dulfu, I. Sc. Bădescu, M. Lazăr. La toate acestea se adăuga emoționantul volum „Ostașii noștri", al lui Alecsandri. „Solidaritatea națională, accentuată și mai mult de istoricele evenimente, coboară în masele populare, simțită cu aceeași intensitate și exteriorizată în versuri stîngace, dar semnificative, cum erau cele ale țăranului Nicolae Herlea din Vinerea (Hunedoara), viitorul memorandist, închinate oastei române. Este explicabilă nădejdea ce trăia foarte vie la țăranii români din Transilvania, că după Plevna balcanică va urma o Plevnă transilvăneană"[16]. S-a arătat de asemenea că acțiunea de ajutorare a armatei române a avut, în acea perioadă în Transilvania, o amploare atît de mare, încît ar fi mai propriu să se vorbească nu despre „ecoul lui 1877 în Transilvania, ci despre participarea Transilvaniei și Banatului la cucerirea independenței de stat a Romă

---

[15] Textul pare să fi fost compus prin anii 1879—1880, cînd poetul era prin cl. a IV-a de liceu, și nu se află printre manuscrisele poetului. Îl cunoaștem din amintirile lui Iuliu Bugnariu: *Contribuții la viața și activitatea lui George Coșbuc* în *Arhiva someșană*, 1926, nr. 6, p. 80, care îl citează după memorie.

[16] Ștefan Pascu: *Marea adunare națională de la Alba Iulia, încununarea ideii, a tendințelor și a luptelor de unitate a poporului român*. Cluj, 1968, p. 143.

Scanned with OKEN Scanner

niei"[17]. Şi Năsăudul şi-a dat obolul său, prin comitetele patronate de Elisabeta Pop, Vilhelmina Mihăilaşi şi Vasile Cotuţiu, înscriindu-se printre cele circa 400 de localităţi transilvănene, care au contribuit cu bani şi cu ofrande în natură la sprijinirea armatei române care lupta în Balcani. De asemenea este ştiut că transilvănenii au echipat pe cheltuială proprie şi o ambulanţă, care a pornit spre Dunăre la 23 iunie 1877. Transilvănenii au participat la această acţiune în calitate de combatanţi voluntari, de medici în serviciul sanitar, reieşind clar că războiul pentru independenţă a reprezentat „un nou prilej de manifestare a unităţii de conştiinţă naţională pentru românii din Transilvania şi de manifestare făţişă a dorinţei de a se uni cu ţara, exprimată la Blaj încă în 1848"[18]. E de reţinut că doi din profesorii lui Coşbuc, Artemiu Publiu Alexi şi Maxim Pop, au publicat un monumental volum privind aceste evenimente[19], carte ce nu se poate să nu fi circulat printre profesorii şi elevii liceului din Năsăud. La numai cîţiva ani după aceea, îl aflăm pe George Coşbuc citind, în şedinţa din 14 februarie 1882 a societăţii „Virtus romana rediviva", poemul „Cerchezul şi dorobanţul", compunere proprie ce nu ni s-a păstrat, dar care atestă că poetul nu a rămas în afara curentului general al epocii. De altfel, numai în legătură cu toată această atmosferă de entuziasm patriotic trebuie înţeles întreg ciclul de poeme pe care le-a scris Coşbuc mai tîrziu, ca şi cele două cărţi de popularizare *Războiul nostru pentru neatîrnare* şi *Povestea unei coroane de oţel*. Important ni se pare să semnalăm aici replica pe care poetul transilvănean o dădea poeziei lui Alecsandri „Peneş Curcanul" [20], în care se exprimă cu tărie conştiinţa unităţii naţionale a românilor. Coşbuc manifestă în poemul „În şanţuri" o conştiinţă naţională mai înaltă decît poetul moldovean. Poemul îşi atestă valoarea numai în exprimarea acestei conştiinţe, nereprezentînd o reuşită artistică. Deşi acest ciclu poetic a fost realizat mai tîrziu,

---

[17] Vladimir Diculescu: *Războiul pentru cucerirea independenţei României, prilej de manifestare a unităţii de conştiinţă naţională la românii din Transilvania şi Banat* în *Studii şi articole de istorie* 12(1968), p. 30.

[18] *Ibidem*, p. 30.

[19] *Rezbelul orientale ilustrat*. Graz, 1878.

[20] În *Peneş Curcanul*, unul dintre eroi, Şoimu, căzînd strigă „Moldova să trăiască!" Coşbuc reia ideea, adăugînd că olteanul Burcel ar fi strigat „Muntenia să trăiască!" Căpitanul, însă, îi corectează pe amîndoi, arătîndu-le că ar fi trebuit să strige cu totul altceva, şi anume „Trăiască România," ceea ce ambii şi fac.

Scanned with OKEN Scanner

el își află rădăcinile în această epocă de entuziasm și înflăcărat patriotism, pe care a străbătut-o poetul în anii săi tineri.

c). Al doilea eveniment important pe care îl trăiește poetul în această perioadă este reînființarea societății culturale a elevilor liceului, care fusese desființată arbitrar în 1876, deci chiar în anul înscrierii sale la liceu. Societatea, purtînd un nume simbolic: „Virtus romana rediviva", înscris și pe drapelul regimentului de graniță nr. II din Năsăud, a fost reînființată în anul 1880, Coșbuc trăind în tot cursul inferior de liceu zbuciumul celor patru ani de interdicție oficială și toate strădaniile pentru reactivarea ei. Că problema acestei societăți l-a interesat pe poet în mod deosebit o dovedește faptul că, după reînființare, desfășoară, în cadrul ei, o activitate atît de intensă și de asiduă, încît ajunge vicepreședinte și chiar președinte al ei, fiind ales, contrar uzanțelor care prevedeau alegeri prin vot secret, prin aclamații unanime[21]. În cadrul societății, poetul, al cărui talent începuse să dea roade notabile, a avut prilejul să se manifeste public, citind între 1881 și 1884 nu mai puțin de 73 de creații[22], parte proprii, parte imitații și traduceri. Societatea, ca mai toate similarele ei de la alte licee transilvănene ale epocii, scotea și o revistă manuscrisă, „Muza someșană", cu circulație internă, în care Coşbuc și-a publicat 54 din cele circa 200 de poezii scrise în acest răstimp[23]. Din documentele ce s-au păstrat, se poate să ne facem o imagine destul de fidelă despre activitatea societății, țelurile urmărite și mijloacele materiale și morale ce-i stăteau la dispoziție. Ceea ce trebuie subliniat, în primul rînd, e faptul că, în această societate, spre deosebire de altele — culegerea folclorului și discuțiile asupra problemelor de folclor ocupă foarte puțin loc, în perioada anilor 1880—1884, cît a fost Coșbuc în cursul superior de liceu. Manifestările de acest gen pot fi numărate pe degete. Astfel, putem menționa, după Onisim Filipoiu, lectura poveștii „Tasiul bardasiul și fata nevăzută din lemnul de dafin" ce a avut loc la 20 februarie 1881, de Vasile Cherestețiu, lectura snoavei „Povestea țiganului cu capra" la o săptămînă mai tîrziu de Mureșan senior, descrierea

---

[21] Onisim Filipoiu: *George Coșbuc la „Virtus romana rediviva"*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 40.

[22] *Ibidem*, nr. 290—362 din lista întocmită de acesta. La nr. 363 se menționează că a mai citit și altele, în ședința din 4 martie 1883. Altă dată, Leon Scridon, un coleg al său, citește producțiile poetului (nr. 364).

[23] *Ibidem*, p. 44.

datinilor populare de Crăciun la 10 martie 1883 de Leon Scridon și lectura poeziei populare „Suferințele din Bosnia" la 29 octombrie 1882, de Nicodin Sigmirean. Abia mai tîrziu, după absolvirea liceului și plecarea poetului din Năsăud, aflăm preocupări mai susținute în această direcție[24]. Culegeri de folclor citite în ședințele societății sînt menționate numai de trei ori, în 1885/86, 1888/89 și 1909/10. În vremea lui Coșbuc, revista elevilor nu publică folclor și nici nu discută probleme de folclor și aceasta nu este de neluat în seamă. Lucrul e cu aît mai semnificativ, cu cît, în această perioadă, se plasează primele sale versificări de motive populare. Astfel, în ședința din 21 martie 1882, poetul a citit poezia *În oala acoperită nime nu știe ce e pus* și a recitit-o în ședința festivă din 11 iunie 1882. Mai tîrziu, poezia a fost publicată sub titlul *Filozofii și plugarii*. E vorba de unul din cele trei texte deținute de poet de la Ion Goriță. În același an, ori la începutul celui următor, poetul a citit basmul *Pepelea din cenușă* căruia — după obiceiul statornicit în societate — i-a făcut critică, în 8 aprilie 1883, colegul său Ion Bîrsan. Tot din această epocă datează și poezia *Draga mamei*. Ideea de a versifica basme și snoave i-a venit încă din această perioadă, și profesorul Gr. Silași, căruia i s-a atribuit pînă acum meritul de a-l fi îndreptat pe poet înspre creația folclorică și în special către basm, nu a contribuit cu nimic la aceasta. Îndemnul i-a venit din partea profesorilor săi de liceu, iar societatea i-a oferit ocaziile potrivite pentru a-i da curs. Cît privește poemul *Draga mamei*, el e important deoarece aici, pentru prima dată, poetul exprimă clar ideile sale iluministe, de condamnare a unor practici populare retrograde (în speță farmecele), program pe care îl va urmări apoi întreaga viață. Ideile acestea îi puteau veni independent, dar o contribuție la aceasta au avut, nu e nici o îndoială, și profesorii săi, toți oameni luminați, cu studii strălucite în mari universități europene[25]. Dar, desigur, mai mult decît

---

[24] *Ibidem*, nr. 20, 47, 48, 58, 66, 69, 74, 119, 137, 143, 168, 176, 192, 223, 230—236, 239, 247, 248, 380—382, 392, 401, 535, 538.

[25] Vasile Voia: *George Coșbuc și poeții germani din secolul al XIX-lea*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 141: Florian Moțoc cu studii la Viena, Constantin Moisil cu studii la Viena și cu un doctorat în 1870, Ioan M. Lazăr cu studii la Budapesta și Viena, Ion Mălai cu studii la Graz ca și Paul Tanco și Artemiu Publiu Alexi. Alții ca Gavrilă Scridon, Ioan Tanco, Ioan Ciocanu și Grigore Pletosu erau diplomați ai universităților din Graz, Leipzig și Budapesta.

Scanned with OKEN Scanner

orice îndemn primit din afară, stimulentul spre asemenea îndeletniciri îi venea din exemplele concrete pe care i le oferea însăși literatura română de pînă la el, mai cu seamă Alecsandri și Bolintineanu, dar și Anton Pann, ori Cavalerul Stamati. Prelucrările acestora se întîlneau în toate manualele de școală folosite de poet și e important să se știe că faptul avea și o întemeiere teoretică. Astfel, ideea necesității de a se inspira din folclor, ca mijloc de creare a unei literaturi naționale de bună calitate, pătrunsese în mai toate manualele vremii. Citățm un asemenea caz, ilustrativ întru totul: „Nu poate fi un mijloc mai interesant și mai sigur a cunoaște forțele morale și intelectuale ale unei națiuni, decît numai prin literatura sa poporală; și nu este nici un alt mijloc mai nimerit și mai frumos de a da unei literaturi culte un caracter original și distinctiv, decît numai nutrind-o din literatura poporală, precum literatura poporală se adapă din fîntînile unui instinct virginal“[26]. Un lucru care nu poate fi îndeajuns subliniat e faptul că programa de învățămînt a limbii și literaturii române punea un accent deosebit pe exemplele tipice ale creației noastre folclorice. În manuale își aflau loc piesele cele mai strălucite ale folclorului nostru, după culegerile lui Alecsandri și Marienescu. Analizele literare ce se făceau pe marginea lor aveau darul de a le atribui un prestigiu special și știm că elevii erau ținuți să întocmească lucrări pe teme de folclor. Și la liceul din Năsăud s-au dat asemenea lucrări. În anul 1874—75, clasa a VI-a a trebuit să facă o compunere privind „Datinile de crăciun și anul nou la români“, iar poetul însuși a absolvit studiile liceale la data de 27 iunie 1884, cu o temă similară la limba română: „Datinile poporale de la sărbătoarea nașterii Domnului nostru Isus Hristos. Descripțiune“[27].

---

[26] G. Popescu: *Curs elementar de istoria literaturii române pentru uzul liceelor, gimnazielor, seminarielor, școalelor secundare de fete și a școalelor normale.* Buc., 1877. Citatul e dat „după Hasdeu și alții“ și e urmat de o scurtă prezentare a genurilor folclorice și de culegerile mai importante.

[27] Ni s-a păstrat teza, care se află azi la Bibl. Academiei R.S.R. mapa VII, ms. 10 (oferta V. Mihordea). Descrie colindatul, cuprinde o clasificare a colindelor și o discuție asupra importanței lor, descrie umblarea cu steaua, precum și alte detalii ceremoniale ca: *vergelul* și *berea*, *irozii* și *turca*. Subiectul e atacat destul de tîrziu, în prima jumătate, poetul întîrziind asupra unei descripții romantice și sentimentale a satului în miez de iarnă (lupi care urlă, clinchete de zurgălăi, glasuri de colindători). Compunerea e apreciată cu nota bine și poartă

Scanned with OKEN Scanner

Concluzia ce se poate trage de aici este că înclinarea poetului către folclor a aflat în perioada liceală a vieții sale o justificare de ordin superior, școala oferindu-i materialul de studiu și cadrul său teoretic, iar societatea elevilor posibilitatea de a-și valorifica talentul, versificînd piese folclorice. În această perioadă, el nu numai că nu se desparte de ce deprinsese acasă de la mama lui, de la Ion Goriță ori Tănăsucă Mocodean, dar se manifestă în direcția valorificării superioare a creației populare. Cele mai vechi producții literare ale sale, pe care le cunoaștem, apar ca simple variante ale unor texte populare, de circulație; mai tîrziu — după exemple ilustre — poetul păşeşte pe un drum deosebit de cel al creatorilor populari, cînd începe să versifice basme, deci găsind moduri de expresie inexistente în popor pentru genul respectiv. Transformarea basmului, piesă specifică pentru proza populară, în poezie este un pas sensibil către aflarea unei căi artistice proprii. Sîntem, desigur, încă într-o fază de dibuiri și de căutări, adeseori subliterară, dar drumul a fost găsit și personalitatea lui a reușit să se definească, original și pregnant. Iată deci cum, sub puterea unor asemenea îndemnuri și exemple strălucite, poetul are ocazia fericită de a exploata artistic zestrea folclorică pe care o adusese de acasă, turnînd-o în forme noi, făcîndu-și o ucenicie din cele mai fructuoase. El învață acum că între arta țăranului și cea a națiunii întregi nu trebuie să existe nici o întrerupere și ideea aceasta atît de sănătoasă, care germinează în mintea lui de licean, îl va însufleți toată viața, constituind pentru el o orientare teoretică de bază. Nu putem înțelege opera sa fără a cunoaște aceste adînci resorturi ideologice. Școala, departe a-l despărți de lumea folclorului, îi descoperă nu numai valențele documentare, ci și pe cele artistice ale creației populare, îi trezește simțul critic, îi stimulează înclinațiile, pune temeliile trainice ale personalității sale.

d). Al treilea eveniment de seamă trăit de poet în această perioadă este descoperirea poeziei universale, întîi a celei germane

---

motivarea aprecierii: „nu îndestul de dezvoltată, unele inexactități, limba și stilul bune, cîteva erori de ortografie". Din punct de vedere științific, lucrarea e fără interes; ținînd însă seama de vîrsta elevului, trebuie să recunoaștem că poetul dovedește o atentă și bună cunoaștere a practicilor locale din timpul sărbătorilor de iarnă, că are un ascuțit spirit de observație și o notă personală în organizarea compunerii; mînuiește limba cu îndemînare și are darul plasticizării fenomenului descris.

Scanned with OKEN Scanner

și apoi a celei clasice, greco-latine. Acest fapt are pentru viața și opera lui Coșbuc o importanță atît de mare încît am crezut necesar să deschidem un paragraf special pentru toată problema. Într-adevăr, în timp ce tineretul de dincoace de Carpați își însușea elementele de cultură prin filiera poeziei franceze, Coșbuc — datorită condițiilor specifice pentru Transilvania vremii — începe prin a și le însuși prin filieră germană. Nu e cu putință să încercăm măcar o explicare cît de sumară a operei sale, fără a ține seamă de acest fapt atît de important. Pe lîngă limba germană, ce trebuia să devină un instrument de comunicare cu toate domeniile culturii germane, poetul — din cea mai fragedă tinerețe — vine în contact cu literatura germană, care-i oferă subiecte și teme, probleme și răspunsuri la ele, exemple pentru îmbogățirea meșteșugului poetic, imbolduri pentru lărgirea continuă a experienței sale. În vremea din urmă, un studiu al lui Vasile Voia a pus în lumină importanța acestor fapte[28]. În această perioadă, poetul nostru începe să frecventeze cu asiduitate literatura germană, de toate orientările, reținînd însă tot ceea ce putea fi dirijat către „universul poetic propriu"[29]. Din actele societății „Virtus romana rediviva", publicate de Onisim Filipoiu, știm că, în ultimele clase de liceu, poetul cunoștea opera lui Rückert din care traduce poemele „Arabii și dracul" și „Chidr"; opera lui Bodenstedt, din care traduce poemul „Dacă"; opera lui Goethe, din care traduce „Jocul morților"; opera lui Stöber, din care traduce „Mireasa vîntului"; opera lui Fr. Freiligrath, din care traduce „Răzbunarea florilor"; opera lui Kossegarten, din care traduce „Stîncile strigă amin"; opera lui Heine, din care traduce poezia „Un brad". A mai tradus, tot în această perioadă, și din alți autori neidentificați, poemele „Geniul morții", „Richard inimă de leu", „Sfîntul Augustin". Mai tîrziu, îl vedem cunoscînd opera unor A. H. Hoffmann von Fallersleben, Emanuel Geibel, K. E. Franzos, G. A. Bürger, J. Ch. von Zedlitz, August von Platen, Moritz Strachwitz, Chamisso, E. Möricke și alții, ceea ce denotă cunoașterea largă dacă nu și profundă a mișcării literare germane din secolul al XIX-lea. S-a arătat, pe bună dreptate, că poetul a suferit influența poeziei germane, fie prin asimilarea unor concepții romantice, fie prin

---

[28] Vasile Voia: *George Coșbuc și poeții germani din secolul al XIX-lea*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 140—163.

[29] *Ibidem*, p. 163.

Scanned with OKEN Scanner

cultivarea unor genuri și specii artistice, printre acestea din urmă socotindu-se, în principal, balada și idila. Tot influenței germane s-a atribuit și „anecdoticul vesel", deși nu i s-a tăgăduit acestuia și o origine populară. Pînă și contemplațiile de natură au fost puse în relație cu unele modele germane, mai ales poezia anotimpurilor sau a ciclului zilei. E clar, de pildă, că anumite forme artistice le-a învățat de la poeții germani, printre acestea numărîndu-se, în primul rînd, gazelul[30]. Și ritornelele sale par a veni din aceeași direcție[31]. Nunta în codru poate avea și ea o sugestie germană din partea lui Arndt[32]; între *Ziarul unui pierde vară* și între capodopera lui Joseph von Eichendorff *Aus dem Leben eines Taugenichts* este, desigur, o legătură de filiație[33]. Mai important, din punctul de vedere ce ne interesează, e faptul că toți poeții germani ai secolului, urmînd îndemnurile lui Herder și exemplul lui Bürger, se inspiră curent din folclor sau din legendele medievale. Herder arăta că toate națiunile au un suflet al lor și popoarele sînt depozitarele acestui suflet; că o poezie ce nu s-ar inspira din sufletul național este condamnată să rămînă artificială. Ea poate interesa pe un principe și eventual curtea acestuia — așa cum piesele lui Racine interesau curtea de la Versailles — într-o anumită epocă, dar ea nu poate dobîndi atenția poporului, nici să intereseze alte popoare și, mai ales, nu poate dura[34]. Pentru cazul lui Coșbuc, lucrul acesta este esențial, deoarece, în concepția lui Herder, el întîlnea același îndemn pe care i-l ofereau, așa cum am arătat, manualele de școală pe care le folosise la limba română.

---

30 Primele gazele ale lui Platen și Rückert apar în 1821 (Fernand Mossé: *Histoire de la littérature allemande*. Paris, 1959, p. 615). Platen a scris un ciclu de 60 de gazele, Strachwitz 6, Geibel 1 (*Gesammelte Werke*, Stuttgart, 1893, vol. I., p. 119). Pe toți aceștia, Coșbuc i-a cunoscut și a tradus sau prelucrat din opera lor.

31 Vezi pentru aceasta Wilhelm Müller: *Gedichte. Ritornellen I. Aus Albano*, dar și Fr. Rückert: *Gedichte*. Frankfurt/Main 1841.

32 Arndts *Gedichte:* Waldhochzeit (1808): *Wann der Kuckuk singt, wann der Kuckuk singt/Ist Hochzeit im grünen Wald.* Dar și nunta gîngăniilor în folclor și la Eminescu.

33 Joseph von Eichendorff (1788—1857) în fruntea ultimei faze a romantismului german, dintre 1815—1830. A cîntat farmecul naturii, dragostea de viață, nostalgia depărtărilor, melancolia discretă, peisajul tipic romantic, plin de atmosferă sufletească. Reveria lui e sprijinită pe o ambianță sufletească echilibrată și senină. Vezi Mihai Izbășescu: *Istoria literaturii germane*. Buc. 1968, p. 258.

34 Fernand Mossé: *op. cit.*, p. 391.

Scanned with OKEN Scanner

E însă interesant să arătăm că Bürger i-a oferit și lui Coșbuc un exemplu instructiv și rodnic. Astfel, el traduce, în anii săi tineri, *Die Weiber von Weinsberg* (Femeile din Weinsberg), în versiunea lui Bürger, nu a lui Chamisso sau Uhland, cum a arătat convingător Vasile Voia[35]. Dar se știe că una din piesele reușite ale poetului german e balada *Der Kaiser und der Abt*, pe care și Coșbuc a versificat-o, în versiunea ei populară română, încă în perioada sa liceală, intitulînd-o la început *În oala acoperită nime nu știe ce e pus*, iar la publicare, *Filozofii și plugarii*. E vorba de snoava pe care-o deținea de la Ion Goriță. E iarăși interesant de semnalat paralelismul dintre capodopera lui Bürger, *Lenore*, și versificarea lui Coșbuc *Blăstem de mamă*, ce reprezintă paralela populară română a aceleiași teme universale: „călătoria mortului". În ambele cazuri, poetul român îl urmează pe cel german, însă tratînd subiectul în formele și accepțiile sale românești, pe care le cunoștea din copilărie. Dar îndemnul lui Herder găsise o audiență profundă la toți poeții germani de după dînsul. Astfel, August von Platen, pe lîngă baladele sale cu subiect exotic, trata subiecte din evul mediu, mai ales italian. Sînt de reținut iarăși, printre altele, *Tristan*-ul său, ori *Wäinämöinens Harfe. Finnisches Volkslied, aus dem Schwedischen übersetzt*. Moritz Graf Strachwitz a scris un ciclu de *Romanzen und Märchen*, format din 9 piese, din care reținem *Die Perle der Wüste*, care la Coșbuc a devenit *El-Zorab*, dar și *Der Elfenring* (cu un motto dintr-o *Dänische Ballade*), *Das Nibelungenlied, Sigurd der Schlangentöter* și *Diner in Wallhalla*. Friedrich Schlegel a scris *Roland. Ein Heldengedicht in Romanzen nach Turpins Chronik*, legenda *Frankenberg bei Achen, Das versunkene Schloss*. Novalis are un ciclu întreg intitulat *Legenden*, din care unele biblice, iar altele greco-latine. Printre planurile sale figurau versificările de basme. „Ein Märchen sollt ich wahrlich schreiben. Gesetze des Märchens. Phantasien, wie mein Märchen, über die wunderlichsten Gegenstände"[36]. Wilhelm Müller, care l-a tradus pentru prima dată în germană pe Fauriel cu cîntecele sale populare grecești, scrie un ciclu de *Ländliche Lieder*, versifică o legendă a

---

[35] Vasile Voia: *op. cit.*, p. 154—155. Nu știm dacă poetul a cunoscut și acele versiuni, cum nu știm dacă a cunoscut-o și pe cea în proză a fraților Grimm. Vezi pentru aceasta *Deutsche Sagen* herausgegeben von den Brüdern Grimm. Citățm după ediția III-a, Berlin, 1891, vol. II, p. 105, nr. 495: *Die Weiber zu Weinsperg*.

[36] Novalis: *Die Dichtungen. Erster Band*, Heidelberg, 1953, p. 550 (ed. Ewald Wasmuth).

Scanned with OKEN Scanner

insulei Rügen, pe care o prevede cu note bogate de etnografie în subsol, privind portul popular și obiceiurile de nuntă, din care reținem și acel *Altitalienische Volkslied*. Möricke, pe lîngă celebra sa *Idylle vom Bodensee oder Fischer Martin*, versifică basme ca *Die schlimme Greth und der Königssohn, Märchen vom sichern Mann, Schiffer und Nixenmärchen*, sau *Rotkäppchen und Wolf*. Ludwig Tieck publică basme dramatizate, din care cea mai cunoscută piesă e *Der gestiefelte Kater*. Ludwig Uhland versifică numeroase subiecte folclorice, din care citățm: *Der junge König und die Schäferin, Des Goldschmiedes Töchterlein, Romanze vom kleinen Däumling* și celebra *Märchen* (care e frumoasa din pădurea adormită), ca și dramatizarea basmului *Schildeis*. Friedrich Rückert versifică legende populare ca acea: *Die Legende der heiligen Barbara, Das versunkene Dorf* sau *Barbarossa* (legenda nemuririi eroului), versifică basme (*Fünf Märlein*) și cîntece de copii. Joseph von Eichendorff, în romanțele sale, urmează de asemenea cîntecul popular [37]. Freiligrath versifică *Ein Kindermärchen, Rotkäppchen* și o sumă de *Schottische Balladen und Lieder* [38]. J. Ch. von Zedlitz poetizează anume credințe populare în *Das Auge der Schlange*. Emanuel Geibel are o legendă despre *Friedrich Rotbart, Tannhäuser, Barbarossas Erwachen* și numeroase *Volksweisen* napolitane, scoțiene, ruse, germane și franceze. Mai citățm o legendă din Schleswig *Königs Abels Ende*, o alta intitulată *König Artus' Tod*, așa-zisele *Romanze vom Werwolf* și *Romanze vom Elfenbrunnen*. Adelbert von Chamisso a versificat legende populare ca *Die Jungfrau von Stubbenkammer*, cîntece populare ca celebra temă *Liebes probe*, a întoarcerii soțului după o lungă absență și care are o paralelă ilustră în *Odiseea*, povești populare rusești ca *Das Urteil des Schemjaka*, precum și alte teme populare adunate sub titlul *Deutsche Volkssagen*. Printre acestea din urmă, remarcăm legenda medievală *Die Weiber von Winsperg*, pe care Coșbuc a tradus-o în versiunea lui Bürger, și legenda fetei de uriaș care descoperă pe oameni (*Das Riesen-Spielzeug*). Heinrich Heine, talentul cel mai reprezentativ al epocii sale, cultivă accente lirice autentic populare și pe lîngă celebra sa *Lorelei*, versifică teme populare ca acea *Tragödie 2* care este „ein wirkliches Volkslied, welches ich am

[37] Joseph von Eichendorff: *Gesammelte Werke. Band I. Gedichte.* Berlin, 1962.

[38] După Walter Scott: *Minsterly of the Scottish Border.*

Scanned with OKEN Scanner

Rheine gehört", legenda lui Tannhäuser, cea a lui Geoffroy Rudel și a Melisandei din Tripoli care va furniza lui Edmond Rostand subiectul prințesei sale îndepărtate, povești populare cum e acea celebră *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Schiller însuși făcea din basm și din legenda cavalerească o sursă importantă de inspirație [39]. Împotriva acestui curent puternic ce căuta în filonul popular o reînnoire a inspirației poetice s-a ridicat, în Germania, numai glasul lui Grillparzer care, în poemul „Mit Mittelhochdeutsch und Volkspoesie", îndeamnă pe poeți să se îndrepte către Homer, Shakespeare și către literatura spaniolă și italiană, părăsind inspirația folclorică [40]. Dar glasul său e izolat, fără influență asupra muncii artistice din Germania vremii. Lista pe care am dat-o s-ar putea lungi la nesfîrșit, fără un cîștig special pentru discuția noastră, deoarece acest curent a devenit o trăsătură dominată a poeziei germane din secolul al XIX-lea. De altfel, pentru a marca modul în care s-a impus această idee, nu am așezat numele poeților de mai sus în ordinea în care s-a obișnuit istoria literară să-i așeze, ci le-am înșirat, în mod global, nefăcînd caz de curentele de idei și de cultură de care țineau. Pe deasupra orientărilor ideologice și literare, în opera tuturor se regăsește acest filon unificator de creare a unei poezii mari și viabile din contactul cu folclorul, definit ca expresie a sufletului național. După părerea noastră, acesta este primul lucru, și cel mai important, pe care tînărul Coșbuc l-a învățat din contactul cu literatura germană. Prestigiul literaturii germane a avut darul de a întări ceea ce poetul afla mai bun și mai ales în literatura română, la Alecsandri, Bolintineanu și Eminescu și exemplul acesta a fost urmat de el totdeauna. În acest sens era el convins că face o operă națională, profund populară, și așa trebuie să explicăm acea grea osîndire pe care o aruncă el mai tîrziu asupra acelor poeți care se străduiesc să încetățenească

---

[39] În *Die Piccolomini* III, 4 scrie: „Tiefere Bedeutung/Liegt in dem Märchen meiner Kinderjahre/ Als in der Wahrheit, die das Leben lehrt". Cu trei zile înainte de moarte ar fi zis: „Gebt mir Märchen und Rittergeschichten ! Da liegt doch der Stoff zu allem Schönen und Guten" după Caroline v. Wolzogen: *Schillers Leben*, 1850, p. 364, apud J. Bolte und G. Polivka: *Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm*, vol. IV, p. 84. Este de reținut și o informație a istoricului Th. Mommsen (*Röm. Gesch.*, I, p. 876), care spune că: „Der Urquell aller Poesie ist die reine und schlichte Volkstümlichkeit". Apud J. J. Bumbacu: *Florinta Epopee națională în 5 cîntece*. Cernăuți, 1880, p. 32.

[40] Grillparzers *Werke, in sechs Bänden. Erster Band. Gedichte*, p.177.

în literatura română toate *ismele* occidentului. Citatul e prea important ca să nu-i facem loc aici: „Și fără îndoială, poeții ar trebui să se ocupe mai mult cu ele [poeziile populare], pentru că ei ca meșteri ai limbii, sînt totodată și filologi; iar ca tîlcuitori ai sentimentelor poporului, cată să fie și psihologi. O, dac-am fi mai tari de înger și noi poeții neamului românesc, ca să ne inspirăm mai mult de poezia poporului și să n-alergăm atît după materialism și naturalism, și realism și verism și simbolism și satanism și alte decadențe și căzături din Apus!" [41]. Nu este vorba aici de o mărunță polemică literară contra detractorilor săi simboliști, ci exprimarea clară a unei credințe puternice și definitiv ancorată în concepția sa de poet, concepție ale cărei rădăcini le aflăm încă în perioada năsăudeană a vieții sale. Școala continuă așadar să întărească ceea ce adusese din satul natal, să confere zestrei folclorice cu care venea de acasă un prestigiu aparte și să-i dea cadrul teoretic în interiorul căruia să se miște. Dar tot în această perioadă, poetul vine în contact și cu poezia clasică greco-latină. E notoriu faptul că, fiind în clasa a VI-a, a participat la un concurs școlar dotat cu premii în bani și a cîștigat premiul de trei taleri pentru traducerea versurilor 567—639 din cîntul XI al *Odiseei*, ceea ce ni-l arată, de pe atunci încă, ca bun cunoscător al limbii eline și ca un bun interpret al acelei literaturi. Studiul literaturii clasice l-a îndreptat și el către folclor și către viața țărănească. Să ne aducem aminte despre acele „pascua" și „rura" ale lui Virgiliu. Poate tot acum, în contact cu marea poezie a mantovanului, va fi germinat în mintea tînărului Coșbuc și ideea alcătuirii acelei epopei populare, pe care, din păcate, n-a putut-o realiza. Dar acei „duces" ai poetului latin nu puteau lipsi din mintea poetului nostru, cum nu lipsesc nici de pe epitaful marelui său model. În vremea din urmă, s-a arătat, făcîndu-se legătura între toate sensurile artei sale, că așa-zisul clasicism al lui Coșbuc este și el de origine folclorică [42]. Autorul studiului, Eugen Todoran, pleacă de la o subtilă observație a lui G. Călinescu care descoperea „un clasicism al popoarelor, folcloric, constînd dintr-o desființare totală a invenției personale. Toate adevărurile sînt din cele primite, controlate de generații și expresia

---

[41] Prefața la Rădulescu Codin: *Din Muscel. Cîntece poporane.* I. Buc., 1896, p. XIII.

[42] Eugen Todoran: *G. Coșbuc, scriitor clasic* în *Analele Universității din Timișoara. Seria Științe filologice* 6(1968), p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

lor e obiectivă“ [43], și conchide că „acest stil «clasic» de esență folclorică, explicabil prin creația și transmiterea orală a producțiilor populare, face ca în locul individului creator să apară colectivitatea, «autorul anonim», cu întreaga lui înțelepciune de viață, așa cum istoria a fixat-o în reflecțiile lui moralizatoare, sub formă de povești, legende, proverbe, zicători“ [44]. Literatura clasică aduce și ea deci în instrucția poetului îndemnul spre cultivarea folclorului, ca artă impersonală înrudită în viziunea ei cu clasicismul. Trebuie, așadar, să recunoaștem că în perioada liceală, năsăudeană, poetul a căpătat structura deplină a personalității sale, în poeziile din acea epocă întîlnindu-se trăsăturile de bază ale întregii sale creații ulterioare. Întîlnim astfel, în germene, nota de iluminism a condamnării practicilor retrograde ale poporului; întîlnim acel anecdotic popular, pe care bine îl atribuia Ilarie Chendi înrudirilor sale spirituale cu Alecsandri și contactului său cu mediul folcloric [45]; întîlnim apoi atitudinea clasică atît de caracteristică pentru opera sa. Toate acestea i-au venit în mod direct, din lumea creațiilor folclorice, pentru că poetul a trăit această lume din interiorul ei, simțindu-se solidar cu ea pînă la topirea sa totală într-însa (*Sînt suflet în sufletul neamului meu* și *De-a pururi nerupta sa parte*), și nu trăind-o în sens turistic, cum bine a observat-o încă Dobrogeanu-Gherea [46]. Toate deci au concurat pentru a-l îndruma și menține pe poet în lumea creației folclorice, în care a găsit și sursă de inspirație și obiect de studiu și cadrul Weltanschauung-ului său. Bazele acestei îndrumări au fost puse în perioada copilăriei, cînd a cunoscut numai arta folclorică; școala a întărit acești germeni și le-a dat un suport teoretic, temeinic și definitiv. Contactul cu poezia germană și, paralel, cu cea clasică a contribuit, nu puțin, la întărirea acestor îndemnuri. Dacă adăugăm la aceasta și un element de psihologie personală și anume felul talentului său, în plină dezvoltare acum, ajungem să ne dăm seama că perioada liceală este, de fapt, cu mult mai importantă decît toate celelalte perioade ale vieții sale luate la un loc. Acum i se definește persona-

---

[43] *Ibidem*, p. 22, după G. Călinescu: *Sensul clasicismului* în *Revista fundațiilor*, 1946, nr. 2, p. 248.

[44] *Ibidem*, p. 22.

[45] Mircea Popa: *Anecdoticul popular în poezia lui Coșbuc* în *Tribuna* 10(1966) nr. 36(501), p. 4.

[46] Eugen Todoran: *op. cit.*, p. 10, după C. Dobrogeanu-Gherea: *Poetul țărănimii*, în vol. *Studii critice*, vol. III, 1897.

Scanned with OKEN Scanner

litatea, află o instrucție sistematică pe care mai tîrziu nu o va avea, și își începe producția artistică într-un anume climat. Acum își descoperă talentul poetic și devine conștient de importanța lui pentru propria-i existență, în conexiune cu creația populară și acesta e un fapt ce trebuie reținut, ca unul ce explică integral creația sa ulterioară. Nu vom înțelege niciodată opera lui Coșbuc, dacă nu ne vom convinge de acest adevăr. Sperăm însă că toate cele de mai sus sînt suficient de elocvente pentru a înlătura orice dubiu în această privință.

3. Epoca clujeană a vieții sale durează vreo 3 ani, fără a avea date prea sigure despre ea. Ea reprezintă, de fapt, perioada studiilor sale universitare, dar, din păcate, pînă acum nu se știe încă nici ce a studiat, nici cît anume a studiat. Cu atît mai puțin se știe ce influență a avut asupra operei sale instrucția universitară, care a fost, în definitiv, baza științifică și culturală cu care a plecat în viață. Lucrul este cu atît mai important, cu cît Titu Maiorescu [47], după publicarea poemului „Noi vrem pămînt", l-a acuzat de incultură, iar cercetarea contemporană se străduiește abia acum să definească fondul și forma culturii sale [48]. Nu a fost, de asemenea, pînă acum determinat rolul jucat de profesorul Grigore Silași în formarea viitorului poet. În legătură cu acest moment din dezvoltarea culturală a poetului, credem că putem aduce cîteva date noi, extrase din documente de arhivă, neutilizate pînă acum. Astfel, am cercetat Arhiva Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj, unde am aflat matricolele universitare pe anii 1884/85 și 1885/86. Din acestea rezultă următoarele:

a). În 1884/85 sem. I, a fost înscris pe temeiul certificatului de bacalaureat, la următoarele materii: *Istoria literaturii maghiare* cu dr. Imre Sándor; *Traducere și interpretare din scrisori alese de Cicero* cu dr. Homán Ottó; *Mitul lui Hercules la popoarele din antichitate* cu același dr. Homán Ottó; *Morfologia comparată greco-*

---

[47] Titu Maiorescu: *Critice 1866—1907*, vol. III, Buc., 1908 p. 173, în articolul scris despre Victor Vlad Delamarina, unde spune: „Coșbuc are prea puțină cultură generală, nu cunoaște destul nici istoria veche, nici societatea modernă și citirea pe apucate a traducerilor germane din limbi asiatice nu-i poate înlocui lacuna".

[48] Al. Duțu: *Biblioteca lui George Coșbuc. Date privitoare la lectura și cultura poetului* în *Studii și cercetări de bibliologie*, 3(1960), p. 181—207, și mai ales Alexandru Duțu: *„Atque nos" sau itinerariul lui Coșbuc în literatura universală*, în vol. *Explorări în istoria literaturii române*, Buc., 1969, p. 226—244.

Scanned with OKEN Scanner

latină cu dr. Szamosi Iános; *Istoria revoluției franceze* cu dr. Ladány Gedeon; *Istoria grecilor vechi* cu dr. Schilling Lajos și *Perioada huniazilor* cu dr. Szabó Károly. Nu a dat examene la cursul de mitologie și la istoria revoluției franceze. La cursul de istorie a huniazilor, lucrurile nu sînt prea clare: în registru, rubrica e ștearsă, dar adăugată ulterior, ceea ce pare să arate că elevul va fi revenit, la un moment dat, asupra unei decizii de a abandona cursul.

În 1884/85 sem. II, a fost înscris pe temeiul indexului de lecțiuni (carnetul de student), ceea ce arată că — cu toate lipsurile notate mai sus — studentul a îndeplinit minimul necesar pentru promovare. A urmat cursurile de mai jos, prezentîndu-se la toate examenele. Astfel, a audiat cursurile: *Teoria și istoria retoricii la greci și la romani* cu dr. Román Ottó; *Interpretare a cîntecelor alese din Horațiu* cu dr. Szamosi Iános; *Marile jocuri naționale grecești* cu același dr. Szamosi Iános; *Istoria grecilor vechi* cu dr. Schilling Lajos și *Heraldică generală* cu dr. Finaly Henrik.

În 1885/86 sem. I, a fost înscris pe baza indexului de lecțiuni datat cu 28 mai 1885. A audiat cursurile: *Sintaxa științifică greacă* cu dr. Román Ottó; *Istoria literaturii latine* cu dr. Szamosi Iános; *Istoria literaturii maghiare* cu dr. Imre Sándor; *Cronologie* cu dr. Finaly Henrik și *Aristotel și filozofia lui* cu dr. Szász Béla. Nu a dat nici un examen la aceste materii, iar, cu această dată, numele lui G. Coșbuc nu mai apare în controalele universității. Deducem de aici că a părăsit definitiv studiile după primul an frecventat.

Toate detaliile de mai sus sînt înscrise în registrul „Származási ive", pe anii universitari respectivi și, după indicația expresă a registrului, înscrierea e făcută de George Coșbuc cu mîna sa proprie, care notează numele tatălui (Sebastian), profesia lui (preot), domiciliul (Hordou, Bistrița-Năsăud), apoi locul nașterii sale (Hordou), vîrsta (18 și apoi 19 ani), religia (greco-catolică) și limba maternă (româna), cuantumul bursei și proveniența ei (200 florini din fondul public năsăudean). De altfel, situația de mai sus poate fi coroborată cu ceea ce aflăm din Anuarul Universității pe anul 1885, unde îl aflăm înscris ca auditor ordinar pe anul școlar 1884/85 sem. I—II, la Facultatea de filozofie[49]. Pentru că a absolvit anul de studii, a fost trecut în Anuar. In anuarul pe 1886 nu

[49] *A Kolozsvári magyar Király „Ferenc-József" tudomány-egyetem. Almanachja.* MDCCCLXXXIV—LXXXV-röl. Cluj, 1885, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

mai apare, deoarece nu a fost înscris decît un singur semestru (primul) și nu s-a prezentat la nici un examen. Probabil acest fapt a făcut ca Gavril Scridon să afirme că-l *„găsim înscris printre studenții ordinari ai universității clujene abia în cele două semestre ale anului școlar 1884/1885"* [50]. Cercetătorul nu a folosit decît informațiile Anuarului. În realitate, poetul a fost înscris — cum s-a văzut — și un al treilea semestru (1885/86 sem.I), fără însă a putea ști cu precizie cît a frecventat. Examene nu a dat, aceasta e cert. O analiză atentă a tuturor acestor detalii scoate în evidență două lucruri esențiale; primo: poetul nu a urmat secția de filozofie a Facultății de filozofie, ci secția de limbi și literaturi clasice, greco-latine; secundo; poetul nu a fost înscris la vreunul din cursurile prof. Grigore Silași, deoarece un asemenea curs nu mai exista la acea dată. Și acum, trebuie să ne ocupăm, în ordine, de ambele constatări de mai sus. La Universitatea din Cluj, poetul nu putea studia, în prelungirea firească a înclinațiilor sale și a experienței pe care o dobîndise în liceu, în epoca precedentă, decît cultura clasică greco-latină. Învață astfel istorie, limbă și cultură clasică, adîncind sistematic noțiunile căpătate în liceu. El se lasă astfel mișcat în direcția înclinațiilor sale intime care-l duceau înspre lumea poetică a anticilor, în care vedea izvorul adevăratei poezii și o componentă principală a însuși temperamentului său de creator. Nu este, de pildă, nefolositor să arătăm aici că această epocă se soldează cu nu mai puțin de „480 de poezii de toată mîna din 92 autori, traduse în hexametri și versuri moderne", cum îi scria însuși poetul, la 23 iulie 1887, lui Slavici [51]. Considerînd lucrurile în ansamblul lor, înțelegem și activitatea sa de mai tîrziu, de traducător din marea literatură clasică. „În 1896, cînd publica *Eneida*, Coșbuc indica în prefață: « De cîțiva ani mă ocup cu traducerea operelor lui Vergil, Homer, Plaut, Terentius și Aristofanes. Cu volumul acesta încep seria traducerilor. Volumul viitor va fi *Georgica* și *Bucolica* lui Vergil. Al treilea volum va cuprinde cîte o comedie de-a celor trei scriitori teatrali. Pe Homer am început să-l traduc și dacă voi avea tot același zel de lucru, ca și pînă acum, o să-l public mai tîrziu »" [52].

---

[50] Gavril Scridon: *Anii de studenție ai lui George Coșbuc*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 104.

[51] I. E. Torouțiu: *Studii și documente literare*, vol. III, p. 215.

[52] Al. Duțu: *„Atque nos" sau itinerariul lui Coșbuc în literatura universală*, p. 229.

Scanned with OKEN Scanner

În această muncă, poetu nu a găsit numai trăsături asemănătoare între cultura română și cele clasice, dar „s-a regăsit pe sine", cum bine arată același istoric literar [53]. Și acesta este adevărul cel mai important. Nu este așadar adevărat că la Cluj și-ar fi „dezvoltat cunoștințele filozofice" și nici „mai ales pe cele de limbă și literatură română", cum crede Gavril Scridon [54]. A fost înscris la un singur curs de filozofie, și anume de filozofie aristotelică, dar aceasta nu pentru că ar fi urmărit să-și constituie o instrucție în direcția studiilor filozofice, ci pentru că acel curs completa celelalte cursuri de cultură clasică. În afară de aceasta, cum acest curs s-a predat în anul universitar 1885/86, nu e de loc cert că poetul l-ar fi audiat; știm că nu a dat examene în acel an și că s-a și retras, după aceea, de la universitate.

Dar poetul nu a fost înscris la nici unul din cursurile anunțate pentru anul 1884/85 de prof. Grigore Silași. Acesta era profesor de limba și literatura română și autorizat să țină cursuri publice de limbi semitice: în 1879 ținuse un curs de aramaică[55], iar în 1880/81, un curs de arabă cu lecturi din *Coran* [56]; în 1883/84 fusese și decan al facultății. Dar nici nu s-ar fi putut înscrie la acele cursuri, deoarece încă din 1884 profesorul fusese destituit, prin decretul nr. 25.654 din 17 iulie [57]. Din anuarul universității pe 1885 aflăm că desărcinarea lui de toate obligațiile oficiale universitare a fost extinsă, de către minister, și asupra anului școlar 1885/86 [58], iar din aceeași publicație, pe anul următor, știm că a fost definitiv îndepărtat din învățământ („scos la pensie continuă") în 1886, prin înalt decret al „maiestății sale imperiale, regale și apostolice" [59]. Așadar, în perioada studiilor universitare ale lui George Coșbuc, profesorul Grigore Silași nu mai făcea parte din cadrele universității clujene, așteptînd rezultatul anchetei în urma căreia avea să fie destituit. Are deci dreptate, în privința aceasta, cercetătorul D. Vatamaniuc, care arăta pentru prima dată acest lucru [60].

---

[53] *Ibidem*, p. 235.
[54] Gavril Scridon: *op. cit.*, p. 105.
[55] *A Kolozsvári magyar Király „Ferenc-József" tudomány-egyetem.* Tonrendje, 1872, sem. II.
[56] *Ibidem*, 1880, sem. I—II.
[57] *Acta reg. Scient. Univ. Claudiopolitanae*, 1884, fasc. II, p. 6
[58] *Ibidem*, 1885, fasc. I, p. 13.
[59] *Ibidem*, 1886, fasc. I, p. 19; *Tribuna* 3(1886) nr. 143.
[60] D. Vatamaniuc: *Student la Cluj* în *Steaua* 17(1966) nr. 9, p. 30 și: *G. Coșbuc. O privire asupra operei literare*. Buc., 1967, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, știm că în 1884/85 sem. I nu s-au ținut cursurile anunțate de limba și literatura română la Universitatea din Cluj, negăsindu-i-se profesorului Silași încă un substitut [61].

b). Anul sosirii poetului la Cluj marchează o coincidență interesantă în viața lui. Astfel, cînd în 1876 se înscria la liceul din Năsăud, tocmai se desființase societatea elevilor „Virtus romana rediviva"; cînd, în 1884, se înscrie la Universitatea din Cluj, se desființează societatea studențească „Iulia", ca urmare a destituirii prof. Gr. Silași. Această coincidență a avut o puternică înrîurire asupra activității lui în perioada respectivă; de aceea se cuvine să-i acordăm o anume atenție. Societatea „Iulia" a fost înființată în anul 1872/73 de studenții români din Cluj, la îndemnurile și străduințele prof. Grigore Silași [62]. Scopurile societății erau „progresarea junilor români în cultură peste tot", „cultivarea limbii și literaturii române", „alimentarea spiritului social", dar și de „a deștepta și nutri simțul național ... după putință peste întreg publicul român ... din Cluj și dimprejur" [63]. Primul său președinte a fost prof. Gr. Silași, dar la începutul anului 1876/77, din cauza unor diferende cu rectoratul universității, acesta a încredințat conducerea Societății avocatului Aurel Isac. Activitatea societății se consuma, în principal, în organizarea de festivaluri populare, cu dizertații științifice și culturale, cu recitări patriotice, cu concerte și dansuri. E de reținut că la asemenea petreceri participa și publicul larg românesc din oraș, care avea și el o societate culturală „Casina română". În cadrul unei asemenea manifestări, prof. Silași a vorbit „Despre originea poeziei poporale la români", iar studentul Absolon Todea despre „Poezia poporală română ca fonte istoric". În 1877 se decide editarea unei foi literare și sociale „Diorile", a cărei redactare fu încredințată lui P. Dulfu, ce devine poet oficial al societății. Din păcate, nu s-a păstrat nici un număr din această publicație și nici o știre documentară mai amplă cu privire la ea. În 1877 au loc, în cadrul societății, manifestări de simpatie față de lupta pentru independență și se acordă sprijin comitetului de femei alcătuit pentru ajutorarea acestei lupte. Reîntîlnim și aici aceeași atmosferă ca și la Năsăud, așa cum am arătat într-altă parte. Cînd vine la Cluj, în toamna anului 1884, societa-

[61] *Tribuna* 1(1884) nr. 108.
[62] E. Glodariu: *Din activitatea societății „Iulia", a studenților români la Cluj* în *Acta musei Napocensis* 5(1968) p. 239—240.
[63] *Ibidem*, p. 240.

Scanned with OKEN Scanner

tea fusese desființată, ca una pe care autoritățile maghiare o considerau „cuib de agitațiuni politice“ [64] și „tabără permanentă de conspirații și conspiratori“ [65]. Arhiva fusese sechestrată, iar orice activitate publică interzisă. În urma unui recurs inițiat de studenți, s-a îngăduit ținerea unei adunări generale în primăvară și a unei a doua adunări în toamnă pentru alegerea noului comitet. În acest nou comitet îl aflăm pe George Coșbuc, îndată după sosirea sa la Cluj. Dar la 25 noiembrie 1884 sosește decizia ministerului, prin care societatea este desființată, arhiva și biblioteca trecînd în patrimoniul comunei Cluj. Apare clar că poetul nu a putut participa, în scurtul timp dintre sosirea sa la Cluj și desființarea societății, la nici o manifestare mai importantă a societății. E posibil ca poetul, care mai cunoscuse asemenea situație, să fi participat și el la sforțările făcute de colegii săi pentru reactivarea societății, de mediul căreia el primul va fi avut nevoie, deoarece îi oferea posibilitatea afirmării literare, ca și la Năsăud. Se știe că tinerimea universitară română din Cluj a încercat întemeierea unei alte societăți culturale studențești, intitulate simbolic „Stejarul“, care trebuia să continue activitatea celei dispărute (Sigiliul societății „Iulia“ reprezenta un stejar, înconjurat de inscripția SIGILULU SOC. UNIV. JULIA—CLUSIU [66], iar prin adoptarea acestui simbol noua societate se reclama de la scopurile și idealurile celei dispărute), însă tentativele lor au suferit un eșec. Așa se face că poetul a fost obligat, ca toți colegii săi de altfel, să se mulțumească a participa la reuniunile culturale ale „Casinei române“. După unele mărturii ale lui Emil Isac, în perioada aceasta Coșbuc ar fi redactat o revistă satirică șapirografiată, în care zeflemisea stările sociale și culturale locale [67]. Pare credibil așadar că, așa cum poetul nu l-a putut întîlni pe Grigore Silași la universitate, nu-l va fi putut întîlni nici în cadrul societății „Iulia“, a cărei situație o cunoaștem acum. E sigur că profesorul clujean destituit a continuat să frecventeze manifestările studențești, chiar după îndepărtarea sa

---

[64] D. Vatamaniuc: *G. Coșbuc. O privire asupra operei literare*, p. 32.

[65] E. Glodariu: *op. cit.*, p. 247.

[66] *Ibidem*, p. 242—243.

[67] Gh. Bodea: *„Sînt suflet în sufletul neamului meu“. Student la Cluj* în *Viața studențească* 11(1966) nr. 30—31, p. 14.

de la catedră și după desființarea societății „Iulia"[68], însă va fi avut grijă să nu pericliteze situația școlară a tinerilor.

c) *Problema silașiană.* Întrucît aceasta a făcut să curgă multă cerneală fără a fi însă soluționată satisfăcător, credem că e necesar să o reluăm aici, încercînd să facem cîteva precizări. Deoarece s-au constatat anume paralelisme între opera învățatului profesor și a poetului nostru, s-a emis ipoteza unei influențe directe a unuia asupra celuilalt. S-a afirmat astfel că această influență ar fi fost urmarea participării lui Coșbuc ca auditor la cursurile lui Silași. Acum se știe însă că poetul nu a putut audia acele cursuri, profesorul fiind suspendat între timp. Argumentul ar fi fost destul de subțire în însăși esența lui, dacă nu ar fi existat o afirmație peremptorie a lui Leon Scridon[69], care atribuie profesorului clujean inițiativa traducerii poemului „Zlatna" al lui Martin Opitz. Aceasta ar fi presupus cunoașterea nemijlocită a celor doi oameni. În felul acesta, problema cunoașterii lor se deplasa din universitate către societatea „Iulia" și apoi înspre însuși domiciliul poetului (str. Bisericii Ortodoxe, Görög Templom utca, nr. 1)[70]. Recent s-a afirmat chiar că exemplarul din Martin Optiz (*Ausgewählte Dichtungen*. Leipzig, 1869), după care Coșbuc ar fi făcut traducerea, i-ar fi aparținut lui Silași[71], care i l-ar fi pus la dispoziție. Dar cercetînd acel exemplar, aflat astăzi la Biblioteca Academiei R.S.R. (cota I. 508.054) în fondul donației Elena G. Coșbuc din 1944, nu am putut detecta nici un indiciu cu privire la așa ceva. Cartea nu poartă semnătura lui Gr. Silași și nici vreo însemnare a poetului în această privință. Mai mult, exemplarul de care vorbim a făcut parte din fondurile unei biblioteci maghiare din Cluj, după cum probează sigiliul, așezat pe mai multe din paginile sale (KOLOZSVÁRI M. KIR. EGYETEM KÖNYVTÁRA). Așadar, argumentul acesta cade. În pri-

---

[68] Îl aflăm astfel participînd, la începutul lui februarie 1885, la un bal al studenților, cînd ține un toast. *Tribuna* 2(1885) nr. 33

[69] Leon Scridon: *Notițe biografice, amintiri din viața de elev a lui George Coșbuc* în *Gazeta Bistriței* 1926, nr. 12, apud Gavril Scridon: *Anii de studenție ai lui George Coșbuc*, p. 105.

[70] Gavril Scridon: *op. cit.*, p. 106: „Grigore Silași își îndrumează elevul ce să citească, ce să traducă; îi va fi dat și cărți din biblioteca sa, îl va fi invitat acasă la el... Îl va fi antrenat să lucreze în cadrul societății studenților din Cluj «Iulia»".

[71] Alexandru Duțu: *Biblioteca lui George Coșbuc. Date privitoare la lectura și cultura poetului*, în vol. *Explorări în istoria literaturii române*, Buc., 1969, p. 197.

Scanned with OKEN Scanner

vința poemului „Zlatna", mai putem afirma următoarele: nu era necesar ca îndemnul de a traduce opera lui Opitz să-i fi venit poetului neapărat din partea lui Silași. Exista o traducere parțială mai veche, a unui anonim, publicată încă în 1830 [72]. Ea cuprinde, de fapt, numai pasajul faimos în care poetul silezian afirmă originea latină a românilor din Transilvania, servindu-se de un argument folcloric și anume hora țărănească română. Traducătorul anonim din 1830 avea și oarecare talent poetic, cum s-a relevat în vremea mai nouă [73]. Coșbuc putea să fi cunoscut această traducere (se știe că era interesat de problemele calendarelor!) și să fi stimulat a întregi ceea ce dăduse parțial anonimul. Dar tocmai în anul cînd a sosit la Cluj, în 1884, putea să-i fi căzut sub ochi un articol al lui Silvestru Moldovan [74] care, prezentînd lucrarea umanistului Johann Tröster din 1666 privitoare la românii din Transilvania, arăta cum acesta s-a inspirat din poemul lui Opitz și transcria, în limba germană, același pasaj descriind hora românească. Coșbuc putea fi tentat să redea în românește ceea ce Silvestru Moldovan transcrisese în original, spre a face cunoscute publicului larg opiniile favorabile pentru români ale poetului silezian. Coșbuc putea afla colecția „Tribunei" în orice bibliotecă din Cluj, deoarece ziarul sibian se înscria în cel mai aprins moment de actualitate clujeană (dar și a intelectualității românești din Transilvania vremii), respectiv cazul îndepărtării din serviciu a profesorului Silași. Gazeta a luat consecvent parte la apărarea profesorului nedreptățit, expunînd toate detaliile cazului său, pînă la înlocuirea sa la universitate cu Gergely Moldován. Mai știm însă că poemul lui Opitz a fost popularizat și de A. Treb. Laurian și N. Bălcescu în „Magazinul istoric" [75], unde se dădeau, alături de un comentariu privind importanța lui pentru istoriografie, transcrierea germană („ziemlich fehlerhaft") și traducerea română („nicht fehlerfrei")

---

[72] *Calendariu pe anul de obște 1830*, Sibiu, p. 20—21, în total 46 versuri, din care primele două sînt adause de traducătorul anonim.

[73] Mircea Tomescu: *Calendarele românești (1733—1830). Studiu și bibliografie.* Buc., 1957, p. 62—63.

[74] Silvestru Moldovan: *Din literatura geografică a Transilvaniei. Johann Tröster, Das alt und neu teutsche Dacia, das ist neue Beschreibung des Landes Siebenbürgens, Nürnberg, 1666* în *Tribuna* 1(1884) nr. 55—59. Materialul din Opitz, la nr. 57.

[75] *Magazin istoric pentru Dacia* 1(1845), p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

a aceluiași pasaj cu descrierea horei [76]. Cunoașterea acestui material făcea parte din bagajul obișnuit al intelectualilor transilvăneni ai epocii și Coșbuc putea ajunge la el, în mod direct, fără îndemnuri speciale. Așadar iată și alte direcții de unde i-ar fi putut veni poetului ideea de a traduce poemul lui Opitz. Ceea ce surprinde însă permanent, în chestiunea aceasta, e faptul că poetului i se neagă dreptul de a fi avut idei personale și inițiative proprii, cu toate că se cunoaște pasiunea lui pentru lectură, interesul său pentru literatura germană și patriotismul său. Argumentul cu traducerea lui Coșbuc din Opitz, pentru a explica influența lui Silași asupra poetului, trebuie așadar, pînă la probe mai convingătoare, eliminat din discuție. Rămîne în discuție deci numai argumentul acelor paralelisme dintre gîndirea lui Silași și gîndirea lui Coșbuc. De obicei, paralelismul acesta este probat numai cu conținutul poemului coșbucian „Atque nos". O analiză mai complexă a acestor paralelisme, făcute de Dumitru Pop, constată că influența lui Silași nu se limitează numai la ceea ce aflăm în acest poem, ci „se resimte în toate studiile și articolele sale" de folclor, „în ciuda concesiilor pe care autorul le-a făcut mai tîrziu noii direcții preconizate de B. P. Hasdeu și apoi de O. Densusianu". Autorul studiului găsește că această influență a afectat, deși în măsură mai mică, și creația poetică a lui Coșbuc [77]. E departe de noi intenția de a nega o evidență atît de eclatantă [78], susținem însă că pentru aceasta nu era nevoie ca poetul să-l fi cunoscut personal pe Silași, ca audi-tor la universitate sau frecventator al casei. Ideile lui Silași fuseseră expuse în scris cu mult înainte, în două dense articole [79], și erau astfel de notorietate publică. De altfel, nici nu se poate vorbi de o originalitate absolută a gîndirii sale în epocă. El nu făcea decît să sintetizeze idei care circulau și mai înainte în lumea științifică românească, dîndu-le un cadru coerent și prestigiul primului uni-

---

[76] Karl Kurt Klein: *Beziehungen Martin Opitzens zum Rumänentum. Sonderabdruck aus dem „Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde"*, 50(1927) nr. 7—8, p. 3.

[77] Dumitru Pop: *George Coșbuc și folclorul*, p. 21.

[78] *Ibidem*, p. 18—21, unde se analizează înrudirile ce apar în concepția lor.

[79] Grigore Silași: *Însemnătatea literaturii române tradiționale*, în *Transilvania* 8(1875) p. 31—35, 37—40, 51—52 și *Românul în poezia sa poporală. Studiu asupra tuturor ramilor poeziei populare române* în *Transilvania* 9(1876) p. 205—208, 217—220, 233—237, 249—252, 261—265; 10(1877) p. 43—46, 56—59, 67—68, 80—83, 90—92, 100—103, 112—115, 128—130, 132—137, 145—147, 160—164, 169—172, 181—184, 195—197, 210—213.

Scanned with OKEN Scanner

versitar român din Transilvania. Năsăudeanul combativ și intrepid care era Silași nu putea așadar să nu fi exercitat ascendentul personalității sale asupra profesorilor lui Coșbuc de la Năsăud. Am văzut de altfel, într-un context anterior, că de la aceștia poetul a primit primele idei silașiene privitoare la creația populară și creația proprie. Mai e de menționat aici că ideile lui Silași pătrunseseră și în manualele de școală ale timpului, devenind locuri comune ale procesului de învățămînt. E suficient să citățm aici un fragment caracteristic pentru aceasta din manualul lui I. Lăzăriciu, care scria: „Pentru periodul nostru I./al literaturii române/ vom cita unele din productele muzei poporale române și vom indica și elementele însemnate pentru cultura antică a românilor, conduși fiind pe această cale de studiul meritatului profesor dr. Silași, publicat în « Transilvania » 1876-77, sub titula « Românul în poezia sa »“ [80]. E drept că acest manual a fost publicat în 1884, anul cînd Coșbuc părăsea liceul și se îndrepta către universitate, și e puțin probabil că va mai fi putut învăța după el, pare însă îndubitabil că ideile lui Silași puteau să pătrundă în procesul de învățămînt și înainte de aceasta, îndată după apariția celor două studii ale sale din „Transilvania“. Credem, așadar, că poetul a cunoscut ideile lui Silași încă din perioada liceului și a acționat în direcția lor, poate fără să fi cunoscut cine era emițătorul lor din urmă. Cînd a venit la Cluj, e posibil să le fi reluat și adîncit, deoarece problema Silași era prea la ordinea zilei ca să nu intereseze o fire pasionată ca cea a tînărului Coșbuc. Ceea ce găsea la Cluj confirma justețea drumului său și acesta e lucrul esențial. Aceasta nu înseamnă negarea și nici minimalizarea influenței ideilor lui Silași asupra concepției poetului, ci numai nuanțarea ei, în formă și conținut. De altfel, din cît ne amintim, poetul nu-l citează nicăieri pe Silași ca autoritate de referință. Cît privește datoria lui Coșbuc față de Silași, trebuie să mai arătăm că poetul dovedește că știe mai mult decît maestrul său, se orientează în cuprinsul teoriei mitologice mai sigur, decît dacă s-ar fi limitat la cele două studii ale lui Silași. Concluzia ce se desprinde de aici e că — chiar dacă a cunoscut ideile profesorului clujean — poetul nu s-a mulțumit numai cu atît, ci s-a dus la originalele folosite de el, lărgindu-și informația, în mod considerabil, și completîndu-și gîndirea perso-

[80] Ioan Lăzăriciu: *Istoria literaturei române în uzul tinerimei studioase*. Sibiu, 1884, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

nală. Se va vedea într-altă parte că poetul a făcut trimitere directă la operele mitologiștilor germani, a folosit exemplele utilizate de ei, a făcut note direct în germană, utilizînd și terminologia de specialitate creată de ei. Putem spune că opera lui Silași a fost pentru Coșbuc o simplă invitație la lectura marilor mitologiști germani ai epocii, o inițiere în bibliografia și problematica acestei concepții; ea i-a deschis și stimulat interesul pentru această interpretare metaforică a folclorului. Restul îi aparține poetului, Coșbuc fiind direct responsabil de ceea ce a gîndit și a scris în această direcție. Coșbuc nu se dovedește mai dependent de opera lui Silași decît de celelalte izvoare ale sale, comune amîndurora. E de asemenea de remarcat că, în unele cazuri, Coșbuc are și o atitudine net critică față de unele afirmații ale lui Silași, ceea ce marchează gradul de independență a gîndirii sale față de cea a pretinsului său maestru.

d). Perioada clujeană a vieții sale e importantă, deoarece în cursul celor trei ani cît a stat în Cluj (1884—1887) a început să publice. E interesant de semnalat că patru din cele 23 de poeme publicate în această epocă datează, de fapt, din precedenta, fiind creații vechi, refăcute probabil. Printre acestea notăm poemul care i-a deschis drumul la „Tribuna" și anume *Filozofii și plugarii*, citit — cum am mai arătat — de două ori în primăvara anului 1882 în cadrul manifestărilor de la „Virtus romana rediviva"; poezia *Unde zbor*, datînd din 1882/83, *„Aminu" strigă stîncile* și *Draga mamei*, ambele datînd din 1883. Primele două le semnează C. Boșcu, a treia abia semnînd-o cu numele său. Tot atît de interesant e de remarcat că din cele 23 de producții publicate acum, nu mai puțin de 12 sînt versificări de teme folclorice (4 basme, 3 snoave, 3 balade din care una străină, 1 legendă și 1 cîntec), deci mai bine de jumătate din tot ce publică are legătură cu folclorul. Începuturile sale stau așadar sub semnul acelei intime legături cu creația folclorică pe care am semnalat-o pînă acum și pe care o considerăm drept dominanta dezvoltării sale de pînă acum. Nu descoperim deocamdată nici un reflex al preocupărilor sale directe cu literatura clasică greco-latină, din care știm că tradusese un număr impresionant de texte din poeți „de toată mîna". Abia după instalarea la Sibiu apar „Anacreonticele" sale, ce pot fi — într-o anume măsură și într-un anume fel — considerate ca o urmare a studiilor sale clasice. Continuă însă să traducă și să prelucreze din poeții germani (Kosegarten și Langbein), dar și din-

Scanned with OKEN Scanner

tr-alte limbi, cum ar fi italiana (Camarda). Cea mai importantă traducere e din germană (poemul *Zlatna* al lui Martin Opitz), cea mai reușită prelucrare e din italiană (poemul *Anghelina* după Camarda). Poetul se simte așadar destul de matur pentru a îndrăzni să-și supună creația poetică atenției publicului larg; în același timp el ne apare deplin format cît privește concepțiile dominante ale vieții și activității sale. În creațiile sale de acum distingem toate trăsăturile bune și rele ale poeziei sale viitoare, ca și laturile bune și rele ale gîndirii lui. Ceea ce e important de reținut din toate acestea, credem că e faptul deosebit de elocvent că în această perioadă poetul dezvoltă și potențează la maximum zestrea intelectuală cu care venise de la Năsăud, din liceu. Nu întîlnim lucruri noi, ci numai lucruri cunoscute, însă ridicate la un nivel superior. Din punctul de vedere al conținutului lumii sale spirituale, trebuie să concedem că asistăm la o anume stagnare, la o anume plafonare și șablonizare și poetul nu va putea ieși niciodată din această țărmurire. Lipsa de evoluție pe care-o vom constata ulterior în activitatea sa ține deci de profunda lui rămînere pe pozițiile spirituale deplin consolidate acum. Poetul și-a definit acuma glasul propriu — deși nu a aflat încă toate mijloacele de a se exprima în direcția specificității sale — și tot ce va adăuga mai tîrziu, mai organizat sau mai pe apucate, va întări acest imobilism, făcîndu-l anacronic în societatea contemporanilor săi. Meșteșugul artistic și-l va perfecționa în continuare pînă la virtuozitate și manierism; din lumea spirituală, în care s-a închis în această perioadă, nu va mai ieși însă niciodată. După ce va fi epuizat toate izvoarele acestei lumi, poetul va ajunge la acea sterilitate în invenția poetică ce i-a fost de atîtea ori reproșată încă în timpul vieții. În aceasta constă credem drama acestui mare poet: incapacitatea de a se reînnoi pe sine însuși și incapacitatea de a adera la nou; lira lui are o singură coardă. Este ceea ce greșit i s-a reproșat ca fiind „ardelenismul" său și este, în fond, un fenomen uman și artistic oprit în faza de creștere. Cu acestea am anticipat asupra concluziilor capitolului, însă cum încă de pe acum se manifestă acest fenomen de imobilism, eram datori să-l consemnăm, împreună cu toate consecințele sale. Subliniem încă o dată că poetul a pornit în viață cu ceea ce dobîndise temeinic în liceu. Pe măsura maturizării sale, a dezvoltat această zestre, fără a mai putea cuceri teritorii noi pentru gîndirea și creația lui.

Scanned with OKEN Scanner

e). Poetul nu se simte bine la Cluj. Vor fi contribuit la aceasta și insuficiența mijloacelor materiale și necunoașterea limbii maghiare, în care se făcea predarea la universitate, dar desigur întreaga atmosferă, pe care am încercat s-o definim mai sus. Știm că la un moment dat l-a bătut gîndul de a lăsa totul baltă și de a se refugia în România. Scrisorile sale din acea vreme exprimă o acută stare de depresiune spirituală. E gata să părăsească studiile universității, spre a lua calea preoției, dînd astfel satisfacție familiei; s-ar face și „pandur de temniță", numai să se isprăvească odată cu toate; pentru dînsul „filozof ori măgar" e „tot un drac"[81]. Și atunci, spre norocul lui și al literaturii române, „Tribuna" de la Sibiu reușește să găsească o soluție relativ potrivită pentru el, chemîndu-l la Sibiu, unde-i oferă o muncă destul de modestă de redacție, dar un climat spiritual deosebit de propice pentru dezvoltarea talentului său. Coșbuc va putea spune mai tîrziu că anii petrecuți la Sibiu au fost „cei mai rodnici ani ai vieții" sale.

4. Despre această perioadă a vieții sale s-a scris cel mai bine pînă acum, existînd o lucrare fundamentală pe această temă, nedepășită pînă azi. De aceea nu o să mai stăruim asupra tuturor detaliilor, trimițînd pe cei interesați la lucrarea amintită [82]. Singurul lucru pe care credem că este necesar să-l subliniem aici este faptul că anii sibieni continuă, de fapt, direcția sănătoasă pe care pornise poetul încă de la Năsăud. Știm că „epoca de formație a lui Coșbuc coincide cu începuturile «realismului popular» și ale pătrunderii junimismului în Ardeal" [83] și că năsăudenii au aderat și ei, de la început, la direcția nouă pe care junimismul o imprima atunci în cultura și literatura română [84]. Un exemplu este, din acest punct de vedere, ilustrativ. Cînd în 8 aprilie 1885 a avut loc la Blaj o conferință a profesorilor, în scopul fixării ortografiei limbii române, delegația năsăudeană s-a declarat pentru fonetism, iar același profesor al lui Coșbuc, A. P. Alexi, de care ne-am ocupat și cu alt prilej, a publicat un articol în „Tribuna" în care arăta că „Toată lumea lucră pentru simplificarea ortografiei, și deosebit în școală, pentru că numai așa

---

[81] I. E. Torouțiu: *op. cit.*, vol III, p. 216.
[82] Al. Dima: *„Cei mai rodnici ani ai vieții" lui George Coșbuc. Poetul la Sibiu*. Sibiu, 1938.
[83] Mircea Popa: *Anecdoticul popular în poezia lui Coșbuc* în *Tribuna* 10(1966) nr. 36, p. 4.
[84] I. Slavici: *Românii de peste Carpați*. Buc., 1911, p. 53 (Biblioteca Societății „Steaua", nr. 27).

se poate ușura înaintarea popoarelor în cultură. Ortografia nu este scop, ci numai mijloc. Scopul este cultura și răspîndirea acesteia în masele poporului, iar ortografia este mijlocul. Numai acea ortografie este corespunzătoare și bună care poate să înlesnească mai bine răspîndirea culturii în masele poporului“ [85]. Dacă numai la un an după plecarea poetului de la Năsăud ideile acestea despre limba populară puteau fi exprimate cu atîta claritate, înseamnă că problema fusese deplin elucidată cu mult înainte încă și că pătrunsese în școală și Coșbuc va fi beneficiat și el de roadele acestor discuții. La „Tribuna“, poetul întîlnește aceeași idee. Mai tîrziu, Slavici va arăta lucrurile acestea cu toată claritatea cînd va scrie „că numai într-o limbă poporală se poate face propagandă literară. « Poporală » nu e însă limba vorbită azi fie prin mahalalele orașelor românești, fie prin vreunul dintre colțurile de țară, ci limba, pe care pot toți românii deopotrivă s-o înțeleagă. Iar pentru ca să poți scrie în asemenea limbă nu e destul să fii deprins cu graiul viu și să ai « inspirațiuni », ci trebuie să cunoști și întreaga literatură română, atît cea din zilele noastre, cît și cronicarii și cărțile bisericești, să ai deprinderea bunei chibzuințe în ceea ce privește alegerea, întrebuințarea și așezarea vorbelor“ [86]. Ideea aceasta duce însă direct înspre popor și către literatura lui. Tot după Slavici, „în Ardeal, «nație» va să zică « țăran » și « național » e numai ceea ce e potrivit cu felul de a fi al țărănimii“ [87]. În această privință, un citat din S. Albini este întru totul caracteristic:„Numai țăranul român trăiește, se bucură și simte curat românește. Noi cești din clasa cultă, răpiți de progresele culturale ale popoarelor străine, în zelul nostru de a ne împărtăși de aceste progrese, ne-am depărtat mai mult decît se cade de modul de viață și de simțire al strămunilor noștri. Avem, ce e drept, o clasă cultă, alcătuită de români, dar în aceasta numai limba, care se vorbește (și și aceasta de multe ori în mod foarte problematic) ne reamintește naționalitatea din care am ieșit. Ar fi bine să fim cu mai multă considerare la datinile și formele sociale ale țăranilor noștri, și în ele înfiltrînd rezultatele civilizațiunii și ale științelor moderne, să ne creăm o

---

[85] A. P. Alexi: *Încă ceva despre conferința de la Blaj și despre ortografia scrierii românești* în *Tribuna* 2(1885), nr. 125.

[86] I. Slavici: *op. cit.*, p. 54—55

[87] I. Slavici: *Românii din Ardeal*. Buc., 1910, p. 67 (Biblioteca „Minerva“, nr. 86).

clasă cu adevărat românească“ [88]. Printre factorii care au înlesnit refacerea unității de limbă și de cultură a românilor în epocă, același S. Albini enumeră în primul rînd culegerea de folclor a lui V. Alecsandri, operele lui Gr. Alexandrescu și Bolintineanu și turneele teatrale ale lui Millo și Pascaly[89]. Cum bine s-a arătat în vremea din urmă „Mișcarea literară pornită de « Tribuna » este importantă nu atît prin noutatea ideilor, cît mai ales prin amploarea în dezvoltarea unor preocupări întîlnite cu mult înainte în cultura română“[90]. „Tribuniștii“ militează așadar pentru o literatură și o cultură cu rădăcini puternice în toată tradiția noastră națională. Două căi trebuie să ducă către aceasta: studierea literaturii populare și cunoașterea întregii literaturi române, de la cronicari, pînă la Alecsandri și Bolintineanu. De aceea în „Tribuna“ vedem publicîndu-se culegeri de folclor (cu îndrumări speciale pentru observarea strictă a autenticității): vedem promovîndu-se creații inspirate din creația folclorică (în special versificarea de basme populare); vedem apărînd o întreagă literatură inspirată din viața reală a satului românesc din Transilvania (condamnîndu-se „romantica ciobăniei“, id est idilismul pastoral și încurajîndu-se tendința spre un „realism poporal“). Venind la Sibiu, poetul are din nou ocazia să constate că drumul pe care apucase era cel just. Am văzut că primele versificări de teme și motive folclorice țin de epoca năsăudeană, că, în general, interesul său pentru creația populară s-a trezit atunci. Acum este vorba numai de o adîncire și o consolidare a concepțiilor sale anterioare, într-un mediu cult și rafinat, ce-i oferea o viziune completă și complexă asupra lumii și a misiunii sale de poet „poporal“. Coșbuc era „tribunist“, înainte de a veni la „Tribuna“; nu el i-a căutat pe „tribuniști“, ci aceștia, recunoscîndu-l ca pe unul de ai lor, l-au chemat între ei, întărindu-și gruparea cu cel mai viguros talent poetic al epocii. „Tribuniștii“ au descoperit în tînărul poet, rătăcit în lumea ostilă a Clujului, pe cel mai de seamă combatant în direcția propriei lor orientări și, aducîndu-l la Sibiu, l-au prețuit ca pe cel mai reprezentativ

---

[88] S. Albini: *Din seara de Crăciun. Urmare și fine* în *Tribuna* 4(1887), p. 166.

[89] S. Albini: *Direcția nouă în Ardeal. Constatări și amintiri*, în vol. *Lui Ion Bianu. Amintire din partea foștilor și actualilor funcționari ai Academiei Române, la împlinirea a șasezeci de ani*. Buc., 1916, p. 19.

[90] D. Vatamaniuc: *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*. Buc., 1968, p. 328.

Scanned with OKEN Scanner

exemplu al acestei orientări. „Tribuna" și l-a anexat pe Coșbuc [91], iar poetul a profitat intens de această anexiune. Ar însemna să fim nedrepți dacă n-am acorda „Tribunei" ceea ce „este al cezarului". Profitul a fost reciproc și cel mai mare, pentru poezia română, în general. Trebuie să vedem acum de ce a numit poetul perioada petrecerii sale la Sibiu drept cea mai rodnică a vieții sale. Dacă acceptăm cronologia stabilită de Gavril Scridon, înseamnă că poetul a petrecut la Sibiu cu ceva numai peste doi ani (ar fi plecat la Sibiu în a doua jumătate a lunii august 1887 și ar fi rămas pînă tîrziu, în toamna anului 1889 [92]. În acest răstimp a publicat în gazeta sibiană 55 de poeme, socotind printre ele și basmul versificat „Tulnic și Lioara" și poemul „Străjerul", lucrate poate încă la Cluj. Din acestea, numai 13, deci mai puțin de un sfert, sînt versificări de teme și motive folclorice. Cel mai mare procent e reprezentat de poemele inspirate din literatura clasică (16 anacreontice, 3 diverse) și din alte literaturi (spaniolă 1, germană 2) și 10 poeme diverse, în total 32, deci 58%. Apar însă acum, pentru prima dată, poeme cu subiecte din viața țărănească, reprezentînd 18% (10 piese). Proporțiile de mai sus merită a fi reținute și confruntate cu datele similare privind perioada clujeană, de exemplu. În perioada anterioară, jumătate din ceea ce a publicat avea legătură cu folclorul, în perioada sibiană numai un sfert. Nici dacă adăugăm la acestea poemele inspirate din viața țărănească, nu obținem o cifră prea ridicată, abia 42%. Constatăm așadar că interesul poetului pentru motivica folclorică este în descreștere și acesta e un lucru semnificativ. Coșbuc mai continuă să versifice basme ori subiecte de baladă, dar își caută alt drum, în care creația folclorică să apară transfigurată și ridicată la un alt nivel. El nu se mai mulțumește să fie un onest și conștiincios versificator, ca ceilalți stihuitori de la

---

[91] Slavici a și scris în acest sens: „Gheorghe Coșbuc, înzestrat din belșug de către firea cea darnică, s-ar fi ridicat în toate împrejurările deasupra contemporanilor săi ; n-ar fi ieșit însă ceea ce a fost dacă nu și-ar fi croit lucrarea vieții în mijlocul acestor oameni cu cultură generală, care toți erau scriitori, și n-ar fi primit îndrumări de la Bechnitz, la Viena prieten bun, iar în urmă admirator al lui Eminescu". Ion Slavici: *Coșbuc la Tribuna* în *Adevărul literar și artistic* 2(1921) nr. 7, p. 5, în vol. *Amintiri*. Buc., 1967, p. 134.

[92] Gavril Scridon: *Cronologia vieții și operei lui George Coșbuc*, p. 15,17.

„Tribuna“ [93], ci își consideră ucenicia terminată și începe prelucrarea — pe alte planuri — a folclorului și crearea unor opere personale, care să reflecte mentalitatea tradițională și care să fie, prin aceasta, cu adevărat „populare“. Din prima categorie face parte „Crăiasa zînelor“, din cea de a doua „Nunta Zamfirei“, amîndouă capodopere ale artei și talentului său. Rodnicia acestei perioade nu constă în numărul, de altfel destul de redus, al pieselor scrise și publicate acum, ci în perfecționarea artei sale și în lărgirea orizontului său spiritual. În aceste direcții se poate spune că a profitat poetul de pe urma „Tribunei“. E însă deosebit de important de subliniat faptul că maturizarea sa artistică s-a produs în cercul „tribuniștilor“. Cînd pleacă din Sibiu la București, el este pe deplin format, e un om cu convingeri și deprinderi definitive, nereceptiv la alte formule de artă. Dacă adăugăm la acestea și o trăsătură temperamentală specifică, și anume înclinația spre rigorism și intransigență, avem, în fața ochilor portretul moral al poetului, la data cînd a descins în București.

5. *Epoca bucureșteană.* Anul 1889 e un an de graniță în viața poetului. Urmînd o dorință mai veche, el reușește acum, în sfîrșit, să se instaleze la București, unde rămîne timp de 29 de ani, pînă la 9 mai 1918, cînd se stinge din viață. Își petrece, astfel, cea mai mare parte din viață în București. Dar orașul pe care-l visase, din care trebuia să răsară soarele pentru toți românii, nu-i place; oamenii, pe care-i stima din scris sau din auzite, îl decepționează; atmosfera cosmopolită și superficială a intelectualității vremii, ca și lipsa unui ideal cultural și artistic, îl deprimă. În mai multe rînduri și-a manifestat intenția de a se reîntoarce în Transilvania, însă n-o putea face decît cu riscul de a înfrunta pușcăriile chezaro-crăiești. Abia în 1908, în urma unei amnistii, se clarifică și situația lui și poate călători acasă, să-și vadă rudele și prietenii. În București este obligat să ducă o existență precară și ștearsă, de mic și efemer funcționar public. Trăiește din scris, în condiții ce-l fac pe D. Evolceanu să intervină pe lîngă Simion Mehedinți să ceară

[93] V. Berbecaru-Muntenescu, I. Moța, I. Popovici-Bănățeanul, N. Trîmbițoniu. Ion Moța se face remarcat prin versificarea de povești străine, mai ales germane, după Ferdinand Schmidt, ca: *Baba iadului, Zîna mărgărelelor, Osutul cîntător, Doi copii, Albușica.* Despre o așa-zisă școală a lui Coșbuc, în această privință „ea se formează după ce el compune bucățile mai reprezentative și care cunosc, prin stăruințele tribuniștilor, o largă circulație“. D. Vatamaniuc: *op. cit.*, p. 345.

Scanned with OKEN Scanner

pentru el, și pentru alții în situația lui, un ajutor din partea membrilor „Junimii“ [94]. Însuși poetul a mărturisit că „silit de mizerie“ a scris „ode în loc de poeme“[95]. Face salahorie literară prin diferite redacții *(Lumea ilustrată, Vatra, Foaia interesantă, Albina, Sămănătorul, Viața literară)*, colaborează, cu de toate, la nu mai puțin de 41 de publicații periodice [96], redactează diferite manuale didactice [97], întocmește lucrări de popularizare *(Războiul nostru pentru neatîrnare* și *Povestea unei coroane de oțel*, 1899; *Din țara Basarabilor*, 1901; *Dintr-ale neamului nostru*, 1903; *Superstițiile păgubitoare poporului nostru*, 1909). Traduce mult și această activitate o să-l absoarbă, din ce în ce mai mult, în ultimii ani [98]. Tot acum își publică și cele patru volume de versuri proprii, care aveau să-l înscrie printre cei mai de seamă poeți ai poporului nostru. Dar publicarea acestora e departe de a-i aduce satisfacțiile pe care le merita. *Baladele și idilele* sale (1893), pe care le saluta cu atîta entuziasm Caragiale la apariția lor, stîrnesc o veninoasă campanie denigratoare, care durează un deceniu, și are, desigur, darul de a-i otrăvi sufletul. Însăși Academia Română nu l-a apreciat decît ca traducător, atunci cînd i-a premiat *Eneida* și nu cele două volume de versuri publicate pînă atunci. Se înțelege deci de ce poetul, cu firea lui modestă și timidă, se retrage din ce în ce mai mult din vălmășagul lumii celor zece mii, aflîndu-și singura satisfacție în tovărășia marilor clasici din care traducea și în atmosfera calmă a unei căsnicii reușite, ajungînd să fie, pentru lumea din afară, „o schemă palidă și fugară“, așa cum și-l amintește, mai tîrziu, Arghezi. Moartea, sub ocupația germană a Capitalei, trebuie să-i fi venit ca o izbăvire.

---

[94] I. E. Torouțiu: *op. cit.*, vol. IX, p. 117. Scrisoare din 1900.

[95] Postfață la vol. *Fire de tort.*

[96] Vezi lista periodicelor la care a colaborat, în G. Scridon și I. Domșa: *George Coșbuc. Bibliografie.* Buc., 1965, p. 29—31.

[97] Rafila Triteanu: *George Coșbuc — educator al maselor și autor de manuale școlare*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 297—319.

[98] În 1896 publică traducerea completă, în formele originale, a *Eneidei* lui Virgiliu; în 1897 publică *Antologia sanscrită* și *Sacontala* de Calidasa; în 1906, *Georgicele* lui Virgiliu; în 1908, *Parmeno* de Terențiu; în 1910, *Don Carlos* de Schiller; pentru ca ultima traducere — căreia i-a închinat ultimii ani — a *Divinei Comedii* să apară postum, între 1924 și 1932, sub îngrijirea lui Ramiro Ortiz. În ultima vreme a fost bine pusă în lumină semnificația acestei munci. Vezi Alexandru Duțu: *„Atque nos“ sau itinerariul lui Coșbuc în literatura universală*, în vol. *Explorări în istoria literaturii române*, Buc., 1969, p. 231-232.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru interesul lucrării de față mai este necesară o oprire. În tot acest timp, Coșbuc nu uită că este un „țăran adevărat" și un „poet poporal". Gîndul lui e în permanență întors către sat și către problemele lui, e în permanență preocupat de mijloacele pentru slujirea lui. După ce, în tinerețe, a exploatat folclorul ca sursă de inspirație pentru propria sa creație, la vîrsta maturității începe să-l studieze, cu o pasiune și un interes neîntîlnite la altul în epocă, mergînd pînă la încercarea de a dori să afle un sistem coerent în alcătuirea vieții spirituale a poporului. În notele sale la „Fire de tort", învinuit că ideile sale nu ar exprima autenticul folcloric, el însuși mărturisește: „Știu cu siguranță, cum își manifestează poporul ideile și sentimentele, căci eu mi-am dat foarte multă trudă să știu, și-am citit și citesc toate poeziile populare care se publică pretutindeni: și pe cele din Maramureș, ca și pe cele din Bucovina, ca și pe cele din Macedonia. Știu și eu, și asta o știu foarte bine, ce spune românul în poezia lui". Cine a străbătut manuscrisele sale sau a frunzărit cărțile din biblioteca lui rămîne surprins de însemnările folclorice pe care le face și de minuția, atenția și răbdarea cu care încerca să pătrundă înțelesurile cele mai ascunse ale creației populare. În tot acest timp nu l-a părăsit dragostea pentru cîntecul popular. Emil Isac își amintește cum, în 1914, la cererea poetului, a pus pe un lăutar să-i cînte „Hora lui Iancu" și cîntece populare maghiare[99]; Sandu Teleajen își amintește că poetul i-ar fi cerut odată informații etnografice privitoare la locuitorii de pe valea Teleajenului (obiceiuri, port, felul de trai al oamenilor, durerile lor și cum sînt ele oglindite în versul popular) și că i-ar fi solicitat revista în care tocmai se publicase o nouă variantă a „Mioriței"[100]; A. P. Bănuț și-l amintește discutînd pătimaș despre locuțiuni, legende, basme și snoave[101]; I. Agîrbiceanu își aduce aminte cum i-a cerut poetul odată să-i cînte o doină transilvăneană și cît a fost de decepționat că nu i-a putut cînta decît o pricească bisericească[102]; C. Săteanu povestește că, odată la Iași, de față fiind și poetul Mihai Codreanu, Coșbuc ar fi ținut o adevărată prelegere despre elementele estetice ale poeziei

---

[99] Emil Isac: *Coșbuc, la Cluj, în 1914*, în *Flacăra* 1(1948) nr. 9, p. 3.

[100] Sandu Teleajen: *George Coșbuc*, în *Luceafărul* 4(1961) nr. 2, p. 9.

[101] Al. Husar și G. Dulgheru: *Coșbuc văzut de contemporani*. Buc., 1966, p. 144—145.

[102] *Ibidem*, p. 139.

Scanned with OKEN Scanner

populare, recitînd și cîntînd „sumedenii de strofe populare, care de care mai frumoase“ [103]; I. Russu-Șirianu nu uită cum i-a povestit odată Coșbuc despre satul natal, despre petrecerile de nuntă, cu chiuiturile și improvizațiile ce se fac obișnuit la asemenea prilejuri, despre șezători și clăci, despre bocete, „în sfîrșit, despre întreaga comoară de impresii ce o adusese cu sine din satul lui, din munții Năsăudului“ [104]; I. Peltz își amintește cum i-a povestit odată despre „un dascăl de biserică . . . (Tănăsucă Mocodean?) . . . meșter povestitor, care i-a încîntat copilăria cu basme minunate“ [105]; în fine, Tudor Vianu își mărturisește surprinderea ce i-a făcut-o maniera poetului de a se exprima: „Pentru nevoile oricărei comunicări, poetul găsea un proverb, o locuțiune, o zicere tipică. Vorbirea lui era populară și generală, mai mult decît individuală“ [106]. Poetul nu trăiește însă numai din amintiri. El e, ca și Slavici, un mare drumeț. Satul îl cheamă permanent. În vremea petrecerii lui la Sibiu, se știe că a bătut întreaga regiune (Păltiniș, Sălișteș, Vînători, Gura-Rîului, Rășinari, Cisnădie, Turnu-Roșu). Știm apoi că a străbătut toată țara Făgărașului, pînă la Brașov, și „așa de-a vederea“ a fost la Deva, Alba-Iulia, Abrud, Blaj etc.[107]. Cînd mai tîrziu, prin 1902, fu numit „șef al biroului administrativ și de corespondență din administrația « Casei Școalelor », poetul profită de obligația de a inspecta cercurile culturale sătești și vizită unele comune din județul Neamț (Rediu, Mesteacăn, Borlești, Ruseni, Roznov, Săvinești, Zănești) și altele din Rîmnicu-Sărat (Slobozia-Ciorăști, Bogza, Căiata, Sihla). Ca referendar în „Biroul central al activității extrașcolare“ din Ministerul cultelor și instrucțiunii, vizită satele din județele Dorohoi și Botoșani [108]. Peste tot a ținut conferințe de popularizare, această activitate conjugîndu-se cu scrisul lui împotriva superstițiilor și practicilor retrograde ale poporului. A cunoscut și Banatul: numai acolo putea

---

[103] C. Săteanu: *Mușchetarii literaturii române moderne. A. Vlahuță, I. L. Caragiale, Delavrancea și Coșbuc.* Iași, 1939, p. 104—123.

[104] I. Russu-Șirianu: *Despre Coșbuc*, în *Luceafărul* 4(1905) nr. 8, p. 175—176.

[105] I. Peltz: *Întîlniri cu Coșbuc. Cum i-am cunoscut.* Buc., 1964, p. 9—23.

[106] Tudor Vianu: *Coșbuc, traducător al lui Dante*, în *Gazeta literară* 1(1954) nr. 27, p. 2.

[107] Vezi pentru aceasta Vasile Scurtu: *Itinerar coșbucian prin Transilvania*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, p. 113—125.

[108] D. Vatamaniuc. *G. Coșbuc. O privire asupra operei literare*, p. 153—154.

Scanned with OKEN Scanner

asista la fastuoasa desfășurare a „Cîntecului zorilor". A cunoscut și Oltenia: în ultimii ani, îi plăcea să se recreeze la Tismana și în împrejurimi; l-a cunoscut pe preotul T. Bălășel din Ștefănești-Vîlcea și e posibil să fi călătorit și prin părțile acelea. Numai în Dobrogea se pare că nu a fost. Cînd după 1908 s-a putut întoarce în Transilvania, drumurile l-au dus prin toate satele copilăriei sale (Hordou, Salva, Feldru, Leșu, Parva, Măgura, Prislop, Maieru), dar a fost și la Dej, Bistrița, Sighișoara. Peste tot e atent la aspecte etnografice și folclorice: astfel, se păstrează unele note ale sale privind deosebirile și asemănările portului popular din Năsăud cu cel dintr-alte regiuni [109]. În general, se poate susține că poetul a străbătut toată țara, în lungiș și în curmeziș, îndreptîndu-și atenția în special asupra vieții țăranului. Reducerea poporului la țărănime e o urmare a confuziei ce domnea în epocă cu privire la întreaga „chestiune țărănească" [110], nu e însă mai puțin adevărat că „țărănismul" lui Coșbuc, o mixtură de „sămănătorism" și „poporanism", era sincer și profund și își avea rădăcinile în „iluminismul" cu care poetul venea înarmat din Transilvania. (Am arătat că și Slavici și „tribuniștii" împărtășeau ideea că „națiа" este egală cu „țăranul" și că național e numai ce se potrivește cu felul de a fi al țărănimii). Atmosfera pe care poetul a găsit-o în țară a contribuit în mare măsură la adîncirea și consolidarea concepțiilor cu care venea de dincolo de Carpați, situîndu-l — cu unele mici rezerve — pe linia unei ideologii ce devenise „idee activă" la spiritele cele mai înaintate ale veacului.

★

Din toate cele de mai sus se desprind cîteva constante ale vieții și activității poetului, care au darul de a lumina întreaga sa operă, nu numai sectorul îngust de care ne ocupăm. Ceea ce trebuie subliniat în primul rînd e interesul pentru țăran, înțeles ca purtător și păstrător al tuturor virtuților spirituale ale poporului, și apoi interesul pentru creația spirituală a țăranului, cel mai elocvent document de etnopsihologie și, deci, sursă de inspirație pentru întemeierea unei literaturi și culturi autentic populare, naționale. Am văzut că aceste idei își fac drum în mintea și sufletul poetului încă în vremea liceului său la Năsăud și se vor amplifica mereu,

---

[109] Vasile Scurtu: *op. cit.*, p. 124.
[110] Dumitru Micu: *Literatura română la începutul secolului al XX-lea (1900—1916). Publicații, grupări, curente.* Buc., 1964, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

prin succesive reluări, de-a lungul întregii sale vieți. Într-al doilea rînd, trebuie să subliniem ideea de bază a crezului său literar. Misiunea poetului, în concepția lui, după cum se desprinde din toată discuția anterioară, este de a explicita, în opera lui, sufletul poporului, fie inspirîndu-se din viața țăranului pentru a nu risipi ceea ce au adunat strămoșii, fie ridicînd creația populară la nivelul creației culte. Rostul poetului e de a deveni „poporal", de a scrie potrivit cu felul de a simți și a gîndi al poporului, respectiv al țăranului. Ţăranul însă, datorită condițiilor sociale vitrege în care a fost nevoit să trăiască, nu are o creație valorificabilă global. Aici se impune o atentă selecție în toate compartimentele vieții și datoria omului cult și iubitor de popor este de a-l lumina și stimula în păstrarea unor deprinderi etice și estetice și de a-l îndepărta de altele, care reprezintă poziții spirituale greșite. Aici intervine „iluminismul" său, la care se adaugă „poporanismul" lui Stere, care propaga ideea de *datorie* a „păturii culte", a intelectualității, față de popor [111]. Dar ideea despre necesitatea combaterii practicilor retrograde ale poporului și despre necesitatea ridicării poporului prin acțiunea de luminare a țărănimii apare și ea în opera lui Coșbuc încă din perioada liceală. De aceea sîntem întru totul de acord cu Grigore Găzdac care arăta că: „mediul școlii, elevii și profesorii ei, l-au orientat așadar pe George Coșbuc spre folclor ca izvor de inspirație și temei de creație poetică, spre înțelepciunea populară, l-au întărit și clarificat pe drumul recunoașterii legăturii esențiale și reale, obiective ce există între valorile progresului omenirii și gîndirea poporului" [112]. Formarea ideii despre înstrăinarea „păturii culte" de limba poporului și, prin extensiune, de întreaga cultură a poporului, apare în germene tot în această perioadă a vieții sale [113]. Clamările nervoase ale lui N. Iorga despre „nemernica bîiguială străină din saloanele cosmopolite [114] sînt ulterioare constatărilor lui S. Albini [115]. Coșbuc învățase despre așa-zisele

---

[111] *Ibidem*, p. 136

[112] Grigore Găzdac: *Ucenicia folclorică a lui Coșbuc*, în *Tribuna* 10 (1966) nr. 39, p. 3.

[113] Și Transilvania participă la campania de denigrare a simbolismului. Tr. Dumitru-Șoimu: *Cu prilejul unei anchete literare*, în *Luceafărul* 11(1912) p, 435—437, scria „că simbolismul nu poate «să prindă», deoarece îi lipsește «strînsa legătură sufletească cu poporul în sînul căruia se ivește»". Apud. Lidia Bote: *Simbolismul românesc*. Buc., 1966, p. 133.

[114] N. Iorga: *O nouă epocă de cultură*, în vol. *O luptă literară*, I ,Vălenii de Munte, 1914, p. 11. Apud. Dumitru Micu: *op. cit.*, p. 76.

[115] Vezi supra, nota 88.

„bolnave idei“ încă înainte de a fi venit în țară. Credem, așadar, că nu greșim prea mult, afirmînd că epoca năsăudeană reprezintă momentul cel mai important din formația spirituală a poetului. În această perioadă, cînd sufletele tinere sînt mai receptive la ideile mari și generoase, poetul a primit o temeinică instrucție științifică și o aleasă educație patriotică, bazată pe cîteva idei fundamentale, ce au devenit ulterior, prin repetate confruntări de opinii, la Cluj, Sibiu și București, liniile directoare ale întregii sale vieți și activități. E de reținut că această instrucție și educație s-a axat pe principiul slujirii poporului, căruia poetul i-a rămas credincios toată viața. E mai puțin important, desigur, faptul că poetul a interpretat conținutul noțiunii de popor într-un sens mai îngust, în sensul epocii. Important e faptul că poetul a putut să scrie despre sine și despre rostul său mai frumos decît oricare altul, cînd a spus: *Sînt suflet în sufletul neamului meu* sau *Sînt inimă-n inima neamului meu* și s-a simțit întotdeauna „parte neruptă“ din sufletul larg și nemuritor al poporului.

Lucrarea de față și-a propus să stabilească în ce constă, de fapt, acea „parte neruptă“. Imobilismul lui nu e o chestiune temperamentală, ci una caracterologică; nu provine din secarea izvoarelor poeziei, ci dintr-o conștientă îngrădire a idealului artistic, dintr-o voluntară limitare a orizontului poetic și, cînd îl cunoști mai bine, nu știi ce să admiri mai mult la el: arta lui sau statornicia în idei.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

CONCEPȚIA LUI *GEORGE COȘBUC* DESPRE FOLCLOR

Scanned with OKEN Scanner

Gloria poetică a ținut în umbră celelalte activități științifice și culturale ale lui George Coșbuc și, din păcate, prea puține din realizările sale extrapoetice au intrat în circuitul general definitiv dobîndit de cultura noastră. Chiar atunci cînd asemenea activități au fost amintite, mențiunile au vizat punctul de vedere al istoriografiei literare, urmărindu-se luminarea specificului operei sau descifrarea personalității sale artistice. În acest fel, opera sa de folclorist a rămas nevalorificată multă vreme, nefiind cunoscută suficient chiar în cercurile de specialiști. Din cîte știm, între cele două războaie mondiale activitatea sa folcloristică nu s-a bucurat decît de o singură apreciere, a lui D. Caracostea, într-un curs universitar [1], apreciere în general negativă. Abia după cel de al doilea război mondial s-au făcut tentative mai serioase de valorificare științifică a operei sale de folclorist. Prima din șirul acestor tentative îi aparține lui Gh. Vrabie, dar nu discută decît unele probleme din cele studiate de poet [2]. Mai nou, în legătură cu centenarul nașterii sale, s-au mai publicat cîteva studii, dar și acestea nu epuizează întregul material științific rămas de la poet. O atenție specială, în această privință, i-a acordat cercetătorul clujean Dumitru Pop care, în două studii, încearcă luminarea acestei probleme. În primul din acestea, cercetătorul, căutînd filiațiile concepției sale,

---

[1] D. Caracostea: *Balada poporană română*. București, Curs universitar, 1932—1933, p. 684—696.

[2] Gh. Vrabie: *George Coșbuc și problemele folclorului*, în *Iașul literar* 9(1958), p. 52—59.

determină influența prof. Grigore Silași asupra gîndirii poetului[3]. În cea de a doua lucrare a sa[4], Dumitru Pop urmărește evidențierea tradițiilor iluministe ale concepției folclorice a poetului, considerată ca „un element esențial" al concepției și activității sale. Autorul îl situează pe Coșbuc în șirul acelor cărturari transilvăneni care, pornind de la ideile înaintate ale „Școlii ardelene", au combătut, în numele progresului științific, aspectele înapoiate ale folclorului. În acest fel, activitatea culturală a poetului este considerată drept o continuare directă, dar la nivel superior, a unor înaintași ca dr. Vasile Popp, Dimitrie Țichindeal, Pavel Vasici, Gheorghe Lazăr, George Barițiu, Ion Codru-Drăgușanu, Atanasie M. Marienescu și Grigore Silași[5]. Un studiu publicat la Iași[6] e interesant numai pentru faptul că pune în discuție tradițiile „pașoptiste" ale concepției și activității poetului[7]. În studiile de mai sus, ceea ce prevalează este tendința de a pune în lumină tradițiile interne ale concepției folclorice a lui George Coșbuc, și acesta este, desigur, un merit. O a patra lucrare, cu scopuri deosebite, încearcă însă și situarea europeană a acestei concepții, discutînd ecoul teoriilor fraților Grimm în România epocii[8]. Conform planului urmărit, Coșbuc este plasat printre reprezentanții teoriei mitologice, între Atanasie M. Marienescu, Aron Densușianu, Grigore Silași și Al. I. Odobescu, Theodor D. Speranția și Elena Niculiță-Voronca. Autoarea studiului se dovedește însă prea aspră cu poetul nostru, condamnîndu-i în bloc toată activitatea folclorică, pentru faptul că, pentru anume probleme și într-o anume perioadă, a aderat — cum era natural în epocă — la teoria mitologică[9].

---

[3] Dumitru Pop: *George Coșbuc și folclorul*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Philologia* 1966, fasc. 2, p. 7—28.

[4] Dumitru Pop: *Concepția folcloristică a lui George Coșbuc. Tradițiile ei iluministe*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 129—139.

[5] *Ibidem*, p. 130—131.

[6] M. Fotea și V. Adăscăliței: *George Coșbuc despre folclor*, în *Analele științifice ale Universității „Al. I. Cuza" din Iași*, Iași, 13 (1967) fasc. 1, p. 39—55.

[7] *Ibidem*, p. 55.

[8] Viorica Nișcov: *Ecouri în România ale activității folcloristice a fraților Grimm. Teoria mitologică*, în *Revista de istorie și teorie literară* 16(1967), p. 289—303.

[9] *Ibidem*, p. 297—298. Poetul e caracterizat aici ca fiind un „savant diletant", „dezavantajat de informația sa lacunară de autodidact", „mai rigorist decît înșiși maeștrii", iar rezultatele muncii sale sînt prezentate ca „pure fantasmagorii", de o „gratuitate teoretică" paroxistică.

Scanned with OKEN Scanner

Deoarece studiile de mai sus nu îmbrățișează întreaga diversitate de probleme pe care le ridică opera folclorică a lui George Coșbuc și numeroase observații ale poetului, puncte de vedere interesante, păreri și idei valoroase au rămas totuși nefructificate, iar în anumite privințe rezultatele cercetării sînt contradictorii, socotim că este necesară reluarea întregii discuții, cu credința că ținînd cumpănă dreaptă între merite și erori, între ce este al epocii respective și ce este valorificabil încă astăzi, precum și folosind un material documentar mai bogat, chestiunea aceasta își poate, în fine, afla rezolvarea justă.

George Coșbuc nu a cules [10] și nu a publicat folclor [11]. A publicat însă numeroase articole de folclor, ce merg de la materialul de popularizare sau de la prelucrarea moralizatoare pînă la studiul propriu-zis. Publicistica sa de acest gen se plasează după stabilirea lui la București și îl solicită între anii 1894 și 1910. Acești 16 ani cunosc o perioadă ascendentă și una descendentă, aproape egale ca întindere, anul 1903 marcînd punctul culminant al activității sale în acest domeniu, dar totodată și anul după care interesul său pentru asemenea preocupări intră într-o criză tot mai acută. Marile sale studii de folclor au fost realizate între 1897—1903, exact în același moment cînd o altă activitate a sa — lupta împotriva superstițiilor și a ignoranței — cunoaște și ea cea mai mare amplitudine și vigoare. Împletirea acestor două activități nu este întîmplătoare și viitorului său biograf îi revine obligația de a explica acest aspect al vieții și operei sale, în funcție de toți factorii care au conlucrat la definirea personalității sale de artist și om de cultură.

În afară de materialul publicat, cercetătorului îi mai stau la dispoziție o sumă din manuscrisele poetului, păstrate la Biblioteca

---

[10] Deși există o mărturie a lui în sprijinul ipotezei că ar fi fost și culegător de folclor (Scrisoare către I. Slavici din 23. VII. 1887, publicată de I. E. Torouțiu: *Studii și documente literare*, III, p. 216. Vezi și Gavril Scridon: *Anii de studenție ai lui George Coșbuc*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 110—111), printre hîrtiile rămase de la el nu se află culegeri de folclor. E mai plauzibil că poetul se mulțumea să asculte, fără să noteze. Singurele texte folclorice notate de poet, în număr de trei, se află în manuscris la B.A.R., arhiva G. Coșbuc, mapa VII, ms. 4, carnet E. Textele n-au nimic deosebit pentru a ne lămuri asupra cauzelor pentru care au fost totuși notate. Numai pentru atîta, el nu poate fi considerat culegător de folclor.

[11] Aceste singure trei texte notate de el au fost publicate postum, abia în 1958. Vezi ediția G. Coșbuc: *Poezii*. Buc. II, p. 503 (Clasicii români).

Scanned with OKEN Scanner

Academiei. Din păcate, însemnările manuscrise nu permit o viziune mai sistematică în cadrul acestor preocupări. Ele sînt, de obicei, mai cuprinzătoare decît corespondentele lor publicate, luminează mai intens, în unele cazuri, mersul gîndirii sale, dar nu lasă să se întrevadă un eventual program științific. Utile, într-un grad mai înalt, sînt notele făcute pe marginea cărților din biblioteca sa [12]. Acestea ne ajută să înțelegem mai bine sistemul de referințe acceptat de autor, să desprindem geneza, filiația și circulația unor idei și să determinăm, cu mai mică aproximație, locul pe care George Coșbuc îl ocupă în folcloristica noastră. Ceea ce trebuie să subliniem aici, de la bun început, e faptul semnificativ că toate aceste membra disjecta se așază, de fapt, în ramele unui sistem coerent, putîndu-se vorbi — în cazul lui George Coșbuc — despre o concepție științifică, unitară și organică, despre folclor. Conținutul acestei concepții, calitatea și valoarea sa, constituie obiectivul pe care ni l-am propus în capitolul de față.

Toate materialele enumerate mai sus pot fi grupate în două categorii, după cum se referă la probleme de folcloristică generală (concept, metodă) sau la probleme de folcloristică aplicată (teoria genurilor, structură poetică). Poetul nu a tratat însă toate aspectele implicite ale acestor domenii: la folcloristica generală, Coșbuc s-a ocupat numai de geneza creației folclorice, de circulația sa, de conținutul ei mitic sau istoric, de teoria migrațională și a influențelor culturale; la folcloristica aplicată, a studiat numai cîteva genuri (legenda, balada, proverbul, ghicitoarea, bocetul și descîntecul). De cele mai multe ori, el a considerat problemele în fluiditatea lor inerentă, așa încît gruparea pe care am propus-o nu ține de gîndirea poetului, ci de necesitățile de sistematizare ale studiului de față.

Pentru problemele de geneză și circulație a creației populare, important e studiul său din 1897 *Poporul poet* [13], al cărui titlu tinde să frapeze prin formularea sa echivocă. Într-adevăr, cînd își scria studiul, de mult fusese abandonată teoria romantică despre popor ca forță creatoare impersonală, aproape mistică. Adevărul despre creația populară ca act individual se impusese definitiv, tot așa cum se impusese și adevărul despre contribuția consecutivă a numeroși alți indivizi la desăvîrșirea creației în procesul circu-

[12] Al. Duțu: *Biblioteca lui George Coșbuc. Date privitoare la lectura și cultura poetului*, în *Studii și cercetări de bibliologie* 3(1960), p. 181—207.

[13] Apărut în *Tribuna* 14(1897) nr. 210—211, servind ulterior ca prefață la culegerea de folclor a lui George Madan (Biblioteca pentru toți, nr. 138)

Scanned with OKEN Scanner

lației folclorice. Coșbuc participă la discuție, luînd în considerare tocmai aceste două implicate ale actului de creație, propunîndu-și să arate *cine e autorul cîntecelor populare* și *cum se răspîndesc acestea.*

În privința autorului, poetul afirmă că „unul" este cel care crează. Mai tîrziu va preciza că „poporul e un nume al mulțimii și mulțimea nu poate crea nici proverbe, nici versuri, nici basme. Pe toate le lucrează un singur om din popor, iar poporul le răspîndește" [14]. Ideea aceasta nu apare ca ceva întîmplător, deoarece o vedem exprimată, cu aceeași pregnanță, și altă dată: „orice poezie populară, fie doină, fie rapsodie ori altceva, este croită de un singur poet, căci nu se poate altfel" [15]. Atunci deci cînd vorbim despre poezia populară ca operă colectivă, a mai multor poeți sau a poporului întreg, exprimăm un adevăr relativ, referindu-ne nu la actul invenției poetice, ci la procesul de circulație. Distincția aceasta, foarte fină, în ceea ce privește caracterul colectiv al creației populare e astăzi un loc comun al folcloristicii românești și mondiale; pentru vremea lui Coșbuc, fără a mai fi o noutate, reprezenta, desigur, un punct de vedere progresist. Dar poetul nu se mulțumește numai să afirme această idee, ci o demonstrează, în continuare, cu argumente extrase din propria lui observație și experiență. Astfel, creatorul popular, înzestrat întotdeauna cu talent, nu este un personaj anonim în mijlocul colectivității în care se manifestă. Fiecare colectivitate, de altfel, are un asemenea „poet oficial", cunoscut și apreciat de toți ca atare, un improvizator și om de spirit care, la prilejuri anumite, satisface înclinarea pentru frumos și gustul pentru artă al grupului întreg. Coșbuc își întărește afirmațiile cu exemple luate din propria sa viață și aceasta constituie un aport considerabil la întreaga problemă. Astfel, el ni-l prezintă pe rapsodul popular din satul său natal, cu care era în permanentă întrecere publică, scoțînd în evidență specificul talentului lui și afirmînd că el însuși, dacă ar fi rămas în sat, după ce ajunsese o adevărată „artă poetică ambulantă", învățînd pe feciori strigături ocazionale și pe fete tot felul de doine, ar fi fost urmașul firesc al aceluia.

Se pare că, după opinia sa, însușirea esențială a unui creator sau purtător de folclor este capacitatea de a improviza, doarece acordă acestei însușiri o atenție specială și o discuție aparte. Astfel, el constată că această însușire este mai frecventă la femei decît la

---

[14] G. Coşbuc: *Naşterea proverbiilor*, în *Albina* 6(1903), p. 949.
[15] George Coşbuc: *Baladele populare*, în *Albina* 7(1903), p. 35.

bărbați. Femeile sînt însă mai unilaterale în idei și au o respirație poetică redusă. După observațiile sale, întreruperea unei femei în procesul de improvizație echivalează cu însăși încetarea creației. Creația epică este apanajul bărbaților. Balada din sudul țării și-a pierdut caracterul eroic de îndată ce s-a deplasat spre nord (Maramureș, Bucovina), intrînd în repertoriul femeilor. De altfel, există genuri folclorice adecvate capacității artistice a femeii: cîntecul liric, doina, bocetul. Observațiile acestea atît de subtile reprezintă, cu siguranță, un alt aport pozitiv al poetului la problematica generală a creației și circulației folclorice și merită toată atenția cercetătorului. De altfel, la vremea cînd au fost făcute, reprezentau o mare și uimitoare noutate. Ca toate ideile uitate, și această observație a sa nu a dat roadele cuvenite în folcloristica noastră. De la acest punct și pînă la rolul creator al cîntărețului profesionist nu mai era decît un pas și Coșbuc l-a străbătut în chipul cel mai firesc, plătind însă tributul cuvenit concepției generale din epocă. Astfel, lăutarul profesionist (de cele mai multe ori țigan), după el, are un rol limitat în ce privește crearea și răspîndirea folclorului, el fiind exponentul unui public și activînd totdeauna în direcția gustului artistic al acestui public pentru care cîntă. Conform părerii dominante în epocă, această categorie de interpreți, în procesul de improvizare, corupe gustul estetic al poporului. Constatăm aici o parțială contradicție față de rolul lor limitat de care vorbea anterior.

Interesant de semnalat ni se pare însă faptul că alături de această creație individuală, subliniată de atîtea ori și cu atîta tărie, Coșbuc afirmă și existența unei *creații plurale*, pe bază de improvizație concomitentă, în ocazii precis determinate, de către grupuri restrînse de interpreți talentați. De altfel, o asemenea creație, colectivă și simultană, a fost observată de unii cercetători străini, în cazuri rare, la grupuri umane care duc o viață colectivă (de tabără, de păstori), dar care nu reprezintă totalitatea poporului [16]. În folcloristica românească, George Coșbuc este singurul care a făcut această deosebit de interesantă observație. Întrucît pasajul este de o importanță capitală și merită toată atenția, îl transcriem în întregime. La șezătoare, „fetele vorbesc fără intențiunea de a face versuri, despre un subiect — să zicem despre

[16] P. Cancel: *Originea poeziei populare. Precizări, distincțiuni*, Buc., 1922, p. 17—20.

Scanned with OKEN Scanner

nenorocul Ilenei — ,vorbesc mult, apoi deodată una începe să cînte: Bădișor, ți-o fi păcat; acum se uită o fată în gura și-n ochii celeilalte și cîntă înainte. Și parcă e farmec, parcă fiecare culege vorbele din gura și din ochii vecinei: toate deodată rostesc aceleași vorbe, aceleași versuri, ca și cum le-ar ști de mai nainte! Nu toate fetele însă din sat cîntă cînd «fac cîntece», ci s-aleg cele mai cu «glas» — zic ele —; cele cu talent poetic, zic eu. Dacă n-aș fi văzut cu ochii mei, de-atîtea ori, acest fel de-a improviza, aș zice că nu știe ce spune cel ce mi-ar spune aceasta. Adevărat, că omul deprins cu versurile populare și cu felul de înlănțuire al ideilor din ele, poate foarte ușor ghici versurile; însumi eu, de multe ori, puteam să cînt în rînd cu fetele, căci unui vers dat îi ghiceam «soțul». Iată autori colectivi în toată puterea cuvîntului". Tot în același mod trebuie să înțelegem și cealaltă afirmație a sa despre creația colectivă în masele de militari. Soldații „compun înșiși ei în tovărășie versurile pe care le răspîndesc prin sate, după ce scapă din cazarmă". Fără să știe, Coșbuc afirmă aici una din însușirile de bază ale oralității folclorice, pe care abia mult mai tîrziu cercetările lui Milman Parry au scos-o la lumină și anume, caracterul „formular" al creației populare. Este vorba, de fapt, de deprinderea specială de a folosi, în mod creator, formule poetice și ritmice prefabricate, aflate în rezerva tradițională a diferiților interpreți [17]. Numai pe baza unei asemenea deprinderi se poate ajunge la o creație plurală ca cea descrisă de Coșbuc. Și pentru că faptul e prea important ca să-l tratăm superficial, transcriem aici și o observație a lui Arnold Van Gennep, referitoare la creația guzlarilor sîrbi, dar care este valabilă pentru orice creație orală. Astfel, el arată că: „les poésies des guslars sont une juxtaposition de clichés, relativement peu nombreux et qu'il suffit de posséder. Le développement de ces clichés se fait automatiquement, suivant des règles fixes. Seul leur ordre peut varier. Un bon guslar est celui qui joue de ses clichés comme nous avec des cartes, qui les ordonne

---

[17] Milman Parry: *Studies in the epic technique of oral versemaking. I. Homer and Homeric Style* în *Harvard Studies in Classical Philology* 41(1930) p. 80, unde „formula" e definită astfel: „a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea". Definiția e reținută întocmai de Albert B. Lord: *The Singer of Tales*. Cambridge Massa., 1960, p. 30. Observația fusese făcută anterior și de F. S. Krauss: *Slavische Volksforschungen*. Leipzig, 1908, p. 183—184 și John Meier: *Werden und Leben des Volksepos*. Halle, 1909, p. 17—19.

Scanned with OKEN Scanner

diversement suivant le parti qu'il en veut tirer" [18]. După cîte știm, George Coșbuc este singurul cercetător român care a observat acest fenomen și datoria folcloriștilor este de a lua în cercetare atentă observația sa. Ceea ce îi acordă o greutate specială este autenticitatea sa, sprijinită pe însăși experiența de viață a poetului.

Ceea ce se cere însă întotdeauna și oricărui creator de folclor, fie el născocitorul inițial al subiectului sau numai adăugitorul acestuia, fie el individual sau colectiv, este talentul poetic, fără de care nu poate exista artă. De talentul individului creator depinde perenitatea sau efemerul operei sale. Perfecțiunea artistică impune maselor creația, iar aceasta trece apoi din gură în gură, din generație în generație, ajungînd, după o veritabilă „selecție literară", în cele din urmă, populară. Zicem „în cele din urmă", deoarece după concepția lui G. Coșbuc există și creații locale, cu o circulație negeneralizată în cuprinsul teritoriului locuit de un popor, pe lîngă creații cu adevărat „populare", cunoscute absolut întregii mase a poporului. Răspîndirea nu ține numai de valoarea artistică a piesei, ci și de vechimea ei. După el, „timpul și locul stau în proporțiune directă". Dar ca toți folcloriștii vremii, Coșbuc inversează raportul dintre valoarea estetică și vechimea creațiilor folclorice: excelența unei piese e condiționată de perioada mai lungă sau mai scurtă de circulație, de răgazul pe care l-au avut la îndemînă succesivii purtători ai cîntecului, șlefuindu-l, remaniindu-l, eliminînd „tot ce era trecător și nepoetic ... așa ca să rămîie numai lamura". Acest lucru i se pare cu atît mai valabil, cu cît nu orice individ din popor și nici „toți ai unui popor au putința de a conlucra" la transmiterea ulterioară a piesei, ci numai alți oameni de talent, „capete alese, poeții (rari nantes in gurgite vasto)". Cu cît trece pe la mai mulți asemenea oameni talentați, pe la mai mulți poeți, cu atît opera are mai multe șanse de a ieși desăvîrșită. Creatorul unic și adăugitorii succesivi sînt oameni excepționali, „masa cea mare este pasivă" [19].

Cu toate foarte subtilele distincții pe care le face atunci cînd vorbește despre raportul *timp — loc — valoare artistică*, poetul nu vede decît unele aspecte ale complexului proces de creație și

---

[18] A. Van Gennep: *La question d'Homère*. Paris, 1909, p. 52. Apud Milman Parry: *Studies in the epic technique of oral versemaking. II. The Homeric language as the language of an oral poetry* în *Harvard Studies in Classical Philology* 43(1932) p. 6, nota 1.

[19] George Coșbuc: *Baladele populare*, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

circulație folclorică și, în aceasta, el este întru totul omul epocii sale. Ar fi însă absurd să-i cerem să fie întotdeauna înaintea concepțiilor epocii și în toate un protagonist. Trebuie totuși să arătăm aici că nu vechimea unui text îi asigură implicit caracterul „popular", îl scoate din izolarea sa locală sau provincială, asigurîndu-i o circulație generală în cuprinsul unui popor. Caracterul general „popular" al unei opere este garantat de cel puțin doi factori: calitatea subiectului și realizării artistice, pe de o parte, și conformarea sa mentalității generale, pe de altă parte. Astfel, cîntecul de cătănie, specific pentru Transilvania unde își avea rădăcini puternic înfipte într-o anume realitate socială și psihologică, nu a trecut și dincoace de Carpați, unde condițiile sociale erau altele și unde nu-și putea afla consonanțele psihologice corespunzătoare, fără ca prin aceasta să-și fi pierdut caracterul său esențialmente popular. În concepția lui Coșbuc, termenul „popular" are o accepție geografică și nu socială (în sensul genezei și circulației la nivelul maselor populare). Este aici un ecou al acelei lupte pe care o ducea B. P. Hasdeu pentru a distinge între „popular" și „poporan" și pe care o purtaseră și alții înaintea lui, încercînd să încetățenească în limbă dualismul „popular" și „poporal". Un alt lucru ce i se poate reproșa poetului e de a nu fi văzut în întregimea sa procesul complex al circulației folclorice, atunci cînd condiționează perfecțiunea unei creații de durata circulației sale. Procesul de circulație e un fenomen dialectic și în cuprinsul său timpul își spune cuvîntul în mod contradictoriu, existînd în viața fiecărei creații o perioadă de dezvoltare progresivă și o a doua perioadă de involuție, ce duce pînă la excluderea sa din repertoriul viu al poporului. Cu toată excelența sa artistică, un cîntec, dacă nu se mai poate adapta unei noi epoci, cu o nouă mentalitate, se degradează și dispare, fiind supus acelorași legi dialectice ale existenței ca orice alt fenomen natural sau cultural. Coșbuc nu vede însă decît prima parte a acestui proces (deși face dovada că știe că anumite creații au încetat să mai fie vii: miturile, de pildă) și acest lucru este, desigur, o limită însemnată a concepției sale, limită care viciază unele din observațiile sale atît de subtile. Oricum, ceea ce se cuvine a fi subliniat în încheierea acestui paragraf e faptul că, în epocă, poetul este singurul cercetător care s-a arătat preocupat de problema circulației creațiilor folclorice și a încercat unele explicații. Nu toate au rezistat pînă astăzi, însă nici nu s-au perimat toate și e, desigur, regretabil că

Scanned with OKEN Scanner

folcloristica noastră de pînă acum nu a făcut uz la timp și în modul cuvenit de ideile și observațiile sale.

Dar poetul nu vede răspîndirea folclorului în contemporaneitate numai prin prisma teoriei, ca mai sus, ci dovedește o remarcabilă putere de observație socială, atunci cînd încearcă să distingă factorii care înlesnesc difuzarea creației folclorice și să analizeze rolul principalilor ei propagatori. Este iarăși un domeniu de care nimeni pînă la el nu se preocupase și faptul nu poate fi subliniat îndeajuns. El distinge astfel existența, la data aceea, a nu mai puțin de șapte căi de răspîndire în mase a creațiilor folclorice: publicațiile pentru săteni, armata, bîlciurile, lăutarii, fenomenul „lătureniei", căsătoriile într-alt sat și transhumanța. În ce privește prestigiul tiparului în lumea satelor, instructive sînt două întîmplări personale, de unde se vede rapiditatea folclorizării unor materiale tipărite și aria largă a difuziunii acestor materiale. E vorba de cele două strigături ale sale, prima publicată în „Familia" lui Iosif Vulcan și detectată oral, după scurt timp, în Lăpuș și Orăștie; cea de a doua tipărită în „Calendarul poporului", descoperită ulterior de el în Gura Rîului și Rășinari. Celelalte șase cazuri enumerate de poet se referă la două aspecte tipice ale vieții satului tradițional: marile prilejuri de întîlniri obștești cum sînt bîlciurile, tîrgurile, nedeile, petrecerile „lăturenilor", unde rolul cîntărețului profesionist, colportor de folclor, este deosebit de activ, și schimbarea individuală a mediului tradițional de viață, de care ține armata, căsătoria fetelor într-alt sat decît cel de baștină și pendularea sezonieră a ciobanilor transhumanți. Ciobanii transhumanți sînt considerați de el drept „colecții vii de cîntece" și lor le atribuie unitatea excepțională a repertoriului folcloric în cuprinsul țării. Afirmația aceasta este, desigur, prea categorică. *Mioriția*, de pildă, un produs artistic tipic pentru viața păstorească, dacă s-ar fi difuzat exclusiv pe baza transhumanței, ar fi cunoscut o mult mai mare unitate tematică decît o probează studiul tipologic al ei [20]. Despre rolul lăutarilor am vorbit într-alt context. Oricum, merită a fi subliniat aici faptul important că poetul s-a străduit să afle cauzele sociale care au asigurat unitatea remarcabilă a folclorului românesc și cu aceasta a întregii noastre culturi populare, lucru pe care pînă la el nu-l făcuse nimenea și să fi deter-

[20] Vezi pentru aceasta Adrian Fochi: *Mioriția*, Buc., 1964, capitolul despre tipologie.

Scanned with OKEN Scanner

minat măcar unii din factorii care, peste împărțirile vremelnice ale poporului nostru în trei state diferite, au consolidat unitatea spirituală a poporului român. Aceste considerații, pline de perspicacitate și de sagacitate, ni-l arată atent și sensibil la fenomenologia sociologică a folclorului, în circulația sa vie.

Pentru problemele istoricității folclorului și migraționismului cultural, caracteristic este studiul său *Elementele literaturii populare*[21]. Studiul se referă în primul rînd la balada populară pe care, în lipsa unui termen adecvat, o numește *rapsodie*. Chiar de la început, acest studiu trebuie completat cu un altul, în care face constatarea interesantă că creatorul popular este incapabil să poetizeze fapte imaginare. „Fapte inventate nu cîntă și nici nu poate cînta poporul și astfel nu avem în toată literatura lui nici o rapsodie al cărei subiect să fie o curată născocire a fanteziei, cum sînt subiectele celor mai multe rapsodii ale literaturii culte". Este aici o puternică afirmare a realismului culturii populare, fapt care nu a fost pus pînă acum în lumina trebuitoare. De unde își ia totuși creatorul popular subiectele sale epice, din moment ce îi e interzisă lucrarea liberă și spontană a fanteziei și imaginației personale? Răspunsul pe care l-a dat Coșbuc acestei întrebări este interesant și original, ținînd cont de concepția dominantă în folcloristica românească și în cea europeană a epocii. După el, creatorul popular își ia subiectele din realitate, dar realitatea nudă, așa cum este ea, nu poate genera opera de artă, balada. În anumite balade ale noastre se vorbește despre moartea unui haiduc, de pieirea unui cioban, de prădarea unei turme sau de vinderea nevestei, dar nu faptele ca atare, nu conținutul narativ al lor generează balada. Fapte mai importante cu mult decît acestea, cum ar fi luptele lui Ștefan cel Mare cu turcii, unirea realizată de Mihai Viteazul, ori moartea mișelească a lui Tudor Vladimirescu n-au intrat în folclor, n-au creat poezie epică, deși avem toate atributele pentru a aprinde imaginația generală și pentru a stîrni interesul unanim. Mecanismul prin care explică poetul această situație aparent paradoxală este, în conformitate cu teoria mitologică pe care a îmbrățișat-o: raportarea faptului istoric, unic și nerepetabil, la mitul general și etern. E posibil ca poetul să fi încercat să explice astfel tocmai antinomia care există între unicitate și general uman, între caducitate și etern valabil, acel raport pe care trebuie să-l soluționeze arta

[21] Publicat în *Noua revistă română* 1(1900) nr. 4, p. 159—168

Scanned with OKEN Scanner

oglindind generalul în particular și ridicînd astfel particularul la nivelul generalului. Iată cum explică el fenomenul. Pentru ca să se creeze o baladă, e necesar ca faptul povestit să fie „perfect asemuitor cu un mit, care ca « motiv » e fond comun și de veacuri cunoscut. Dacă faptul istoric... nu e identic cu mitul, va fi schimbat ca să fie așa ... Motivul mitic există în popor, e oarecum în aer, așteaptă numai un fapt care să primească nume de oameni și de localități". Cantitatea de istorie faptică cuprinsă în produsul poetic e foarte redusă așadar și prin transformările ce le poate suferi realitatea prin adaptarea ei la mit, această cantitate poate scădea pînă la inexistență. „Nu e bine să căutăm fapte istorice sau adevăruri în balade. Să nu ne înșele numele. Acel nume dovedește numai atîta, că eroul cîntat e cel mai din urmă căruia i s-a adaptat cîntecul mitic", iar a-l interpreta pe acesta ca document istoric și cultural, uitînd că opera de artă are o altă funcționalitate decît cronica sau letopisețul și că se realizează cu ajutorul imaginii poetice, „este o prăpastie". În zilele noastre, poporul nu mai creează poezie epică, deoarece nu mai poate crea mituri. Acestea au fost apanajul popoarelor primitive. Conform teoriei mitologice, miturile s-au născut odată cu limbajul. Astăzi poporul se mulțumește să închege la un loc fragmentele epice flotante, care stau ascunse, în stare latentă, în cadrul altor produse folclorice, mai ales în domeniul liricii. Faptul istoric (numele unui erou sau al unei localități) este numai liantul care unește trecător țăndările risipite ale vechilor mituri. Poetului i se pare de la sine înțeles ca baladele să cuprindă și unele reminiscențe istorice și culturale, ca orice rîu care duce „cu el pămînt de prin toate locurile pe unde a trecut", dar nu acestea sînt elementele lor constitutive, căci „precum rîul nu pornește de la obîrșia sa numai ca să ducă cu el pămînt și nămol în mare, ci cu alt scop, tot așa poezia noastră epică nici nu visează să fie istorică și să culeagă reminiscențe. Dacă se leagă de ea, bine, dacă nu, iarăși bine". Din aceste reminiscențe aflăm cîte ceva din idealurile poporului, din concepția lui despre viață și lume, însă nu trebuie să „fim evhemeriști cu explicările", să căutăm în balade numai istorie și cu orice preț istorie, așa cum au făcut unii înaintași ai folcloristicii românești, identificînd pe Iorgovan cu Hercule, pe Dochia cu Dacia, pe „Ier-doamne" cu

Scanned with OKEN Scanner

Aurelian sau Valerian [22]. În acest punct al concepției sale, Coșbuc se află pe o poziție contrară față de presupusul său maestru, profesorul clujean Grigore Silași [23]. Important de reținut e însuși faptul că poetul folosește în mod adecvat termenul de „evhemerism", ceea ce arată că el cunoștea fondul acestei concepții și nu era deloc de acord cu ea. De altfel, în două din poemele sale, analizate de noi în alt context [24], el ia pe rînd atitudine împotriva celor două aspecte ale neoevhemerismului ce se manifesta la noi în epocă. Astfel, în poemul *Pipăruș-Viteaz* el ridiculizează tendința unor cercetători de a înlocui conținutul mitului cu istoria, iar în poemul *O poveste veselă* satirizează înclinarea altora de a coborî mitul la nivelul simbolului poetic, respectiv la nivelul unui simplu procedeu de tehnică artistică. Ni se pare, astfel, vrednic de semnalat aici paralelismul care se stabilește între opera sa poetică și opera sa științifică, ambele dezvoltîndu-se unitar și luminîndu-se reciproc.

Cum se vede, în problema istoricității creației populare Coșbuc are o poziție de mijloc: balada se naște din fuziunea dintre un mit și un fapt istoric, iar cercetarea, dacă tinde să fie cu adevărat științifică, trebuie să aibă în vedere ambele componente ale ei, să nu acorde prioritate unuia sau altuia. În această poziție de mijloc găsește D. Caracostea interesul punctului de vedere al lui Coșbuc. Și Gh. Vrabie găsește în această concepție o latură pozitivă a gîndirii sale. Este, de fapt, o concepție tipic de pe poziția poetului și nici nu se putea să fie altfel. Poetul descoperea în mit cea mai înaltă formă a artei poporului, iar experiența sa personală cu poezia îl făcea să afle în procesul de sublimare, pe care-l presupune drumul de la particular la general și etern uman, mecanismul primordial al oricărei creații viabile. Ca o consecință naturală a acestei concepții, apare străduința lui de a descoperi urme ale miturilor naturiste în toate creațiile folclorice românești, nu numai în baladă. De altfel, cum se va vedea mai departe, interesul său s-a îndreptat în mod constant înspre genurile folclorice care se pretau la o asemenea investigație. Astfel, lupta lui Iorgovan cu

---

[22] Vezi pentru problema istoricității folclorului și lupta contra evhemerismului contemporan, Max Müller: *Essais sur la mythologie comparée. Les traditions et les coutumes*, Paris, 1873, p. 143—144 și Max Müller: *Nouvelles études de mythologie*, Paris, 1898, p. 48—60.

[23] Grigore Silași: *Românul în poezia sa poporală*, în *Transilvania* 10 (1877), nr. 4, p. 45—46.

[24] Vezi cap. III, 1 i și III, 1 m.

Scanned with OKEN Scanner

șarpele, a lui Toma Alimoș cu Manea, a lui Novac cu turcii, a lui Ghiță Cătănuță cu rivalul său în dragoste, nu reprezintă altceva decît lupta soarelui cu întunericul; nevasta necredincioasă a lui Ghiță Cătănuță, care nu se decide între soț și între fostul iubit, e cerul, care se bucură deopotrivă de nor și de soare; ciobanul din *Miorița* e soarele, tovarășii care-i pregătesc moartea reprezintă vîntul, maica bătrînă e pămîntul; în *Cucul și turturica* e vorba de dragostea soarelui cu norul; zmeul din basme reprezintă norul, Statu-palmă negura, Făt-Frumos e soarele care moare și învie. În acest punct, sîntem cu totul de acord cu Gh. Vrabie în a vedea partea cea mai vulnerabilă a contribuției folclorice a poetului nostru. Însă ni se pare important altceva și anume faptul că astfel se poate explica predilecția lui pentru personificare și caracterul plastic al majorității poeziilor sale [25].

În vremea cînd Coșbuc își redacta studiile de folclor, începuse să se impună în Europa o nouă teorie culturală, așa-numita teorie antropologică, după care identitatea pe plan mondial a unor forme de viață și a unor manifestări culturale s-ar explica nu pe baza originii comune a popoarelor indo-germanice, ci pe baze psihologice și etnologice, respectiv printr-o *funciară unitate a spiritului uman* [26]. Teoria aceasta, pe care la noi o vor propaga studiile lui Lazăr

---

[25] Citām aici cîteva din însemnările făcute de poet pe cel de al doilea volum al revistei „Șezătoarea" care i-a aparținut și se păstrează astăzi la Biblioteca Academiei. Astfel, la p. 5, comentînd balada *Fata și zmeul*, omologhează trîmbița cu *tunetul*, iar trîmbițarea cu *fulgerul;* la p. 17, comentînd art. *Luatul manei*, omologhează sfredelul cu *fulgerul* și *ploaia;* la p. 25, discutînd art. *Căpcînii sau căpcăunii*, omologhează actul clopoțirii cu *norul*; la p. 27, la art. *Vremea de apoi și judecata din urmă*, omologhează venirea căpcînilor cu *furtuna;* turcul bătrîn din *Gruia lui Novac* e *norul*, Gruia e *soarele călător etern*, Novac e *vîntul*, *deghizarea* lui e *noaptea pe vreme de furtună*, nechezatul calului e *tunetul*, *Sturm=Austoben*; fluierul lui Pintea din *Năzdrăvanul Pintea* (p. 40—41) e *tunet;* în basmul *Cei trei feciori ai babei* (p. 49—55), *Sărilă e Sturmgeist* (*lupta între nori*), zborul buzduganului e *fulgerul zig zag;* la jocul *De-a puia gaia* (p. 57—58) personajele sînt *norii (Cloșca cu pui) moșneag-soarele*, aruncarea bățului e *fulger = ploaie, vînt;* la jocul *de-a împăratul* (p. 60) tema e *soarele desparte norii;* la descîntecul „de roșață" (p. 91) scrie *Glut d. Sturms. Curcubeu*; cuțitul folosit în vrăjile „de ursită" (p. 132) e *fulger;* la povestea *Tei legănat* (p. 200—208) Strîmbălemne e *prob*/abil/ *vîntul (ori fulger?)*, Sfarmă-piatră e *fulgerul*, Statu-palmă e *negura pe stîncă*. Poezia *După furtună* trăiește din asemenea sugestii mitologice.

[26] M. Lazarus : *Das Leben der Seele, in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze*. Berlin, 1883, vol. III, p. 378 : „Unter gleichen Umständen also wird von Allen das Gleiche gedacht und gefühlt und infolgedessen auch das Gleiche gethan".

Scanned with OKEN Scanner

Şăineanu [27], detaşează cercetarea mitologică de cercetarea lingvistică — în concepţia lui Max Müller, H. Steinthal şi F.L.W. Schwartz, „la mythologie n'est qu'un dialecte, une antique forme du langage" [28], de fapt o boală a limbajului — şi se opune vechiului migraţionism cultural al lui Benfey, ilustrat în folcloristica noastră de B. P. Hasdeu şi M. Gaster. Poziţia lui G. Coşbuc faţă de aceste şcoli care se înfruntau în epocă e clar conturată: el este cu totul cîştigat de concepţia mitologică, respinge pe cea migraţionistă, nu aderă la cea antropologică, pe care se pare că nu a ignorat-o. El acceptă punctele principale ale doctrinei lui Max Müller, după care diversele ramuri ale familiei lingvistice ariene ar fi posedat, încă înainte de separaţia lor, un fond comun, nu numai de cuvinte, ci şi de mituri [29]. Dacă mitologia actuală a popoarelor indo-europene îşi are originea în acel fond comun, anterior despărţirii lor, problema migraţionismului cultural se lichidează de la sine. Diversele motive aflătoare în folclorul românesc, ca şi în folclorul popoarelor înrudite, sînt moşteniri drepte din acel fond străvechi, sînt proprietate bună şi indelebilă a poporului nostru, nu ne-au fost aduse de diverse vînturi, din cele patru zări ale lumii. Şi urmează demonstraţia: „fondul baladelor, al basmelor, al colindelor, al bocetelor şi descîntecelor ... e acelaşi, întru toate acelaşi cu fondul poeziei populare a tuturor indo-germanilor. Toate cîntă fenomene de ale naturii, toate sînt simple adaptări ale cîtorva mituri vechi de mii de ani" [30]. Eroii pe care îi cîntă folclorul nostru sînt aceiaşi eroi solari ai miturilor indice sau persane, greceşti sau romane, germane sau slave. Folclorul nostru nu este deci mai prejos de folclorul tuturor celorlalte popoare care s-au desprins din trunchiul străvechi al indo-europenilor; noblețea folclorulni nostru constă în vechimea şi universalitatea motivelor sale. Nu afirmarea originalităţii specifice a folclorului nostru trebuie să fie sarcina principală a cercetării şi nici căutarea rădăcinilor sale istorice (cum au făcut evhemeriştii noştri), ci meto-

---

[27] Lazăr Şăineanu: *Basmele române*. Buc., 1895, p. 7.

[28] Max Müller: *Essays sur la mythologie comparée*, p. 182.

[29] Max Müller: *Nouvelles études de mythologie*, p. 16. Nu este întîmplător nici faptul că poetul, pe urmele maeştrilor săi indo-europeniști, a abordat domeniul culturii şi literaturii sanscrite, oferindu-ne, ca şi aceia, o serie de traduceri deosebit de valoroase.

[30] George Coşbuc: *Elementele literaturii poporale*, în *Noua revistă română* 1 (1900), nr. 4, p. 160.

Scanned with OKEN Scanner

dica încadrare a lui în marele sistem de corelații culturale indo-europene. Este un alt „Atque nos", care împinge similitudinile dincolo de lumea romană și elenă, pînă în apropierea zorilor civilizației umane. Din cercetare trebuie exclusă problema iritantă și oțioasă „care de la care?", cearta întotdeauna nefolositoare referitoare la împrumutul cultural și la direcția acestui împrumut, toate subiectele fiind „mituri comune, născute pe platourile Gangelui". Din acest moment, demonstrația lui se bifurcă. El arată sistematica discreditare a teoriei migraționiste (pagina este scînteietoare, antologică), în care context critică studiile lui B. P. Hasdeu și Al. Odobescu. Aplică apoi teoria la studiul celei mai strălucite balade românești, *Miorița*, cînd greșește oferindu-ne identificările mitologizante pe care le-am menționat mai sus. Cum am arătat și într-altă parte, interpretarea mitologizantă îi oferea posibilitatea de a respinge teoria despre fatalismul ciobanului din *Miorița* și implicit a resemnării, pretinsa dominantă a spiritualității poporului nostru. Coșbuc e însă prea sensibil la nuanțe și subtilități de gîndire pentru a nega existența influențelor străine asupra culturii unui popor. După opinia sa, influențele afectează în primul rînd cultura majoră a unui popor, lumea celor „10.000 de deasupra" (cum îi numea el), suprafața totdeauna neliniștită, tulbure, a culturii naționale; ele nu pătrund în adînc, în acel „adînc liniștit" care definește esența culturii oricărui popor. În toate literaturile populare trebuie să deosebim două straturi, unul originar și limpede, cel mitic; altul, nou și întunecat, al „influențelor creștine și străine". Sînt deci și în folclorul românesc o sumă de fenomene care se explică deocamdată cu ajutorul teoriei migraționiste și a influențelor. Dar aceasta, deoarce nu s-a descoperit încă o teorie mai perfecționată. Poate totuși că o teorie nouă „a unui fond comun de poezie a neamului omenesc" în general ar îndrepta lucrurile pe drumul cel bun. Face aluzie, în aceste ultime cuvinte, la pe atunci noua teorie antropologică? Nu se poate afirma nimic precis, dar ideea unei asemenea posibilități putea să-i vină firesc, în mod independent, ca o prelungire normală a gîndirii sale. Mai trebuie amintită în acest context o idee valoroasă a poetului nostru. Discutînd despre *Alexandria* și, în general, despre influența culturii majore asupra celei populare, el constată că această carte, deși a circulat intens în lumea satelor noastre în ultimele sute de ani, a lăsat prea puține urme de influență asupra folclorului și, dimpotrivă, a absorbit și a asimilat ea numeroase elemente folclorice.

Scanned with OKEN Scanner

Poziția lui este opusă celei a lui M. Gaster și, mai tîrziu, celei a lui N. Cartojan, dar conformă cu cele mai noi și mai moderne teorii în materie [31].

Ideile de mai sus au fost consecvent aplicate de poet în studiile sale speciale, asupra diverselor genuri folclorice care, în acest fel, oglindesc atît părțile bune cît și imperfecțiunile funciare ale sistemului. El a cercetat însă numai acele genuri folclorice care puteau servi la susținerea tezelor din sistem, ilustrînd, cu exemplele românești corespunzătoare, teoria mitologică a maeștrilor săi. De multe ori însă cunoașterea nemijlocită și foarte minuțioasă a fenomenologiei concrete îl face să uite de sistem și, în aceste ocazii, contribuția lui este de o netăgăduită valoare, salvîndu-se de la caducitate și prelungindu-se pînă în vremea noastră.

Basmul l-a interesat întotdeauna, cu toate că n-a lăsat asupra lui nici un studiu independent. Face însă numeroase considerații despre basm într-alte din lucrările sale publicate și mai ales sugestive însemnări pe cîteva culegeri, comentate cu creionul în mînă. Încearcă să surprindă semnificațiile mitice ale genului, fie analizînd atributele solare ale eroilor[32], fie punctînd diversele acțiuni povestite[33] sau descifrînd semnificația magică a recuzitei bas-

---

[31] Ion C. Chițimia și Dan Simonescu: *Cărțile populare în literatura românească*, Buc., 1963, p. XXVIII.

[32] G. Coșbuc: *Colindele noastre*, în *Albina* 6(1903), p. 1317: „Ca erou și binefăcător, soarele era și este centrul miturilor solare și este astăzi centrul basmelor noastre"; *Făt-Frumos al nostru și pasărea Fenix*, în *Albina* 5(1902), p. 1330—1334: reînvierea eroului este de fapt reînvierea naturii.

[33] Oferim cîteva exemple din însemnările sale personale pe marginea unor cărți ce i-au aparținut. Pe culegerea lui P. Ispirescu: *Legende sau basmele românilor*. Buc., 1892, p. 223, lupta eroilor este identificată cu *furtuna*; p. 260, cînd mama zmeilor bea din butoiul cu suflete, scrie: *Norul* /care/ *se hrănește cu apa proprie prin ceață;* pe un exemplar din Vangeliu Petrescu (Cruşoveanu): *Mostre de dialectul macedo-român. II Parte. Basme și poezii populare*. Buc., 1881, p. 24, apariția zmeului e omologată cu *furtuna;* p. 106, palatele lui Zeus cu *norii*; p. 125, Pegas cu *fulger, tunet;* pe un exemplar din I. C. Poestion: *Lappländische Märchen*. Viena, 1886, p. 177, comentînd lupta eroilor, scrie *Natural, biruie norul, toată averea țăranului piere (cosită);* *biruie țăranul, toată ploaia e a lui;* pe un exemplar din F. G. Welcker: *Die Hesiodische Theogonie*. Eberfeld, 1865, p. 147, dragostea lui Zeus cu titana îi provoacă următorul comentariu: *soarele dragoste cu nor*. Pe același al doilea volum din *Șezătoarea*, pomenit și într-alt context, comentează, în același sens, două basme: *Cei trei feciori ai babei* (p. 49—55) și *Tei legănat* (p. 200—208). La primul, identifică pe Sărilă cu *Sturmgeist (lupta între nori);* la cel de al doilea, Strîmbălemne e *prob*/abil/ *vîntul (ori fulger?)*, iar Sfarmă-piatră e *fulgerul*, Statu-palmă e *negura pe stîncă*, curțile lui Statu-palmă sînt *comet? ori nor, o dungă?* Intere-

melor [34]. Într-o culegere de poveşti lapone înseamnă paralelismele faţă de versiunile corespunzătoare româneşti, dar cum laponii nu fac parte din familia popoarelor ariene, consideră că materialul trebuie să fi fost împrumutat de aceştia de la popoarele ariene vecine [35]. În privinţa genezei basmului, susţine părerea că genul s-a născut prin contopirea fragmentelor de mit care se află în stare latentă în popor. Fiind mituri degradate, funcţia basmelor e astăzi pur estetică; numai personajele sau acţiunile lor — resturile mitice care mai pot fi detectate în corpul lor — dacă mai trădează vechea lor funcţie cultică. Aici se pare că G. Coşbuc face o distincţie limpede între sacru şi profan, atunci cînd desparte atît de categoric funcţia mitului de cea a basmului. Să ne reamintim că şi Mircea Eliade defineşte mitul prin aceeaşi opunere a sacrului faţă de profan şi vom înţelege întreaga modernitate a gîndirii lui Coşbuc. Ca aspect formal, poetul reţine stereotipia unei formule de încheiere, pe care o pune în legătură genetică cu mitul Danaidelor („*a căra apă cu ciurul*") [36]. Merită a mai fi reţinut un amănunt, care arată clar filiaţia unor idei şi procedee de gîndire. Astfel, pe exemplarul culegerii de poveşti a lui P. Ispirescu, adnotînd basmul *Voinicul cel fără tată*, cînd ajunge la episodul morţii şi învierii eroului scrie pe margine „Întreagă teoria lui Schwartz" [37]. Pentru a

---

sante sînt şi notaţiile estetice pe care le face pe marginea acestor două basme. Astfel, la primul notează cu *tipic* motivele luptei drepte, podului de aramă şi tăierea pulpelor eroului şi mai amplu cu *tipic acest semn*, *Esche* motivul îngropării unei crengi uscate ca să înverzească şi cu *tipic Wolkenwald* motivul întrebării cîţi copaci sînt în pădure. Notă critică e în cazul motivului apariţiei unui corb, cînd scrie *tipic vultur* (deşi în povestea sa, *Pepelea din cenuşă*, versificată prin 1882—1883, era vorba tot de apariţia „netipică" a unui corb). Asemenea caracterizări face şi la basmul *Tei legănat* (p. 200—208), notînd cu *tipic* motivul capturării lui Statu-palmă şi imobilizării lui cu barba în crăpătura unui copac, motivul calului care sforăie de frică trecînd peste un pod şi, în fine, motivul — menţionat şi anterior — al tăierii pulpelor eroului.

[34] Pe acelaşi exemplar al lui P. Ispirescu, p. 235, identifică săpăliga de aur cu soarele, năstrapa de aur cu fulgerul şi ştergarul de mătase cu curcubeul; pe volumul lui Vangeliu Petrescu (Cruşoveanu), p. 51, identifică banul cu soarele, fuiorul cu razele lui, cămaşa cu cerul luminat, ştergarul cu curcubeul. In basmul *Cei trei feciori ai babei* din *Şezătoarea* (p. 49—55) zborul buzduganului e *fulgerul zig zag*.

[35] I. C. Poestion: *op. cit.*, p. 136.

[36] G. Coşbuc: *Zicători explicate* în *Epoca*, 4(1898) nr. 663, cu paralele din Plaut şi Lucreţiu, dar fără similarele româneşti construite pe acelaşi sistem de adynaton.

[37] P. Ispirescu: *op. cit.*, p. 131.

Scanned with OKEN Scanner

pune în lumină influența pe care învățatul german a exercitat-o nemijlocit asupra gîndirii lui Coșbuc, menționăm faptul că adeseori însemnările sale sînt făcute — așa cum s-a și văzut — direct în limba germană, folosind pînă și unele expresii tehnice caracteristice ale acestuia [38]. Dar aceasta mai arată și că poetul, dacă a suferit influența prof. Grigore Silași, nu s-a mulțumit cu impresiile de tinerețe, ci a frecventat cu interes și asiduitate pe maeștrii acestuia, asemănările dintre gîndirea lui Silași și Coșbuc ținînd mai mult de sursa științifică în comun, decît de opera profesorului clujean.

Legenda, sub care înțelege indistinct atît producția etiologică, cît și descrierea unor credințe populare [39], permite să determinăm două etape în interesul său față de gen. În prima etapă (1897—1898), Coșbuc publică texte [40]. Stilistic, în spiritul epocii, ele aparțin întru totul poetului; nu trădează preocupare de culegător. Din legendele propriu-zise, trei au conținut cosmogonic, iar două sînt apocrife; descrierile de credințe toate au caracter mitologic, referindu-se la soare, lună, stele și la diferite alte fenomene ale naturii. Ele îi servesc autorului să ilustreze liniile de forță ale teoriei mitologice. În cea de a doua etapă (1899—1906), poetul încearcă studiul comparativ al unor legende, aducînd observații interesante și demonstrații convingătoare. Cercetînd astfel legenda Babei Dochia, el respinge vechea interpretare care o punea în legătură cu cucerirea Daciei, afirmînd că, în realitate, e vorba de o veche poveste solară (care se ocupă cu fenomene ale naturii: schimbarea timpu-

---

[38] P. Ispirescu: *op. cit.*, p. 221, 232, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 383; Vangeliu Petrescu (Cruşoveanu): *op. cit.*, p. 29; I. C. Poestion: *op. cit.*, p. 160; *Şezătoarea* 2(1893) p. 32—39, 49—55, 91, 97—98, 140—142, 164. De altfel, de la F. Schwartz: *Sonne, Mond und Sterne. Ein Beitrag zur Mythologie und Culturgeschichte der Urzeit.* Berlin, 1864, p. 182—183, care analiza mitologic basmul românesc *Înșir'te mărgărite* din colecția fraților Arthur și Albert Schott (Stuttgart — Tübingen, 1845, p. 332), s-a inspirat Coșbuc în propriile sale analize, evidente, la tot pasul, în aceste adnotări.

[39] O asemenea înțelegere indistinctă a genului a avut și P. Ispirescu, precum și alți folcloriști ai epocii. Ispirescu nu deosebea legenda de basm, de aceea își intitula volumul de povești *Legende sau basmele românilor*. Pînă tîrziu, către vremea noastră încă, genul făcea obiectul unor păreri împărțite. Pentru ultima discuție în folcloristica românească, vezi Ovidiu Papadima: *Literatura populară română*, Buc., 1968, p. 431—440.

[40] După o informație din G. Scridon și I. Domșa: *George Coșbuc. Bibliografie*. Buc., 1965, nr.1249, poetul ar fi pregătit pentru tipar o culegere de circa 300 de asemenea legende. În manuscrisele sale nu se păstrează însă nici un indiciu cu privire la o asemenea intenție.

Scanned with OKEN Scanner

lui la începutul primăverii), pe care o întîlnim și la alte popoare europene [41]. Se pare că poetul a cunoscut studiul lui Lazăr Șăineanu [42], care a rămas, în această privință, pînă acuma încă nedepășit. Importanța contribuției lui Coșbuc este de a fi combătut pentru înlăturarea interpretării evhemeriste a acestei legende care, de la G. Asachi a dominat întregul secol. Cercetînd credințele legate de „babele sfinte" (personificarea zilelor săptămînii, o realizare tipică a folclorului românesc, cum au arătat studiile ulterioare [43]), ridică din nou problema stratificărilor istorice din poezia populară, vorbind despre creștinism ca despre „o negură ... care s-a lăsat peste miturile păgîne, întunecîndu-le și producînd confuziuni în mitologia noastră " [44]. În legătură cu aceste „babe sfinte", este de reținut paralelismul cu opera sa poetică. În așa-zisele sale basme versificate, clișeul apare de trei ori: în *Tulnic și Lioara*, în *Un Pipăruș modern* și în *Cetină-Dalbă*, cu sublinierea că atributele fiecărei babe sînt date de la început o dată pentru totdeauna. Astfel, sfînta Vineri, după o sugestie ce vine încă din lumea elină, poartă, în basm, de grijă problemelor de dragoste. Altă dată, discută despre originea apocrifă a legendelor referitoare la închinarea magilor [45], despre sfințenia cosmogonică a unor animale [46], despre originea precreștină și elementele contradictorii din legenda Maicii Domnului [47]. Dar studiul care merită să-l așeze printre folcloriștii noștri fruntași are ca obiect legendele mănăstirilor la români [48]. După ce trece în revistă motivele principale ale acestui ciclu de legende

---

[41] G. Coșbuc: *Absurditatea unei explicații*, în *Familia* 35(1899), p. 157—158.

[42] Lazăr Șăineanu: *Zilele Babei și legenda Dochiei*, în *Convorbiri literare* 22(1888) p. 193—220.

[43] Mario Ruffini: *I „santi giorni" nel folclore romeno*, în *Memorie della Academia Lunigianese di Scienze „G. Capellini"* 33(1964), fasc. 2, p. 79. Din folclorul nostru ideea pare a fi trecut și la popoarele slave, unde apare însă extrem de rar.

[44] G. Coșbuc: *Babele sfinte în mitologia noastră*, în *Noua revistă română* 1(1900), p. 252.

[45] G. Coșbuc: *Craii de la răsărit*, în *Albina* 6(1902), p. 5—6.

[46] G. Coșbuc: *Broaștele și aricii*, în *Albina* 7(1904), p. 282—284.

[47] G. Coșbuc: *O legendă a Maicii Domnului*, în *Șezătoarea săteanului* 8(1906), p. 101—105.

[48] G. Coșbuc: *Legendele mănăstirilor noastre*, în *Universul literar* 20(1902) nr. 47.

Scanned with OKEN Scanner

(jertfa zidirii [49], clădirea pe locul unui copac, indicarea locului de către o icoană călătoare, de către un personaj ceresc sau o voce ultramundană [50]), se oprește la legenda zidirii mănăstirii Putna, în cuprinsul căreia descoperă trei straturi tematice și istorice suprapuse: păgîn, creștin și eroic. Întreaga dezbatere ni-l arată preocupat de problemele principale ale genului: origine, răspîndire, stratificări, sincretism, artă.

Balada populară i-a procurat cele mai multe dificultăți de interpretare. După el, fondul lor este de două feluri, mitic și tradițional-istoric. Grupa a doua reprezintă, desigur, concesia pe care teoria a făcut-o realității. Baladele cu fond mitic sînt comune pe plan indo-european, celelalte sînt parțial comune pe plan sud-esteuropean și parțial proprii, originale. În legătură cu materialul similar sud-esteuropean, afirmă probabilitatea, atît a unei comunități culturale, cît și a împrumutului cultural. Se plasează astfel destul de departe de teoria mitologică expusă anterior. Clasificarea propusă are, în primul rînd, accepție istorică, scoțînd în lumină cele trei straturi din evoluția genului. Stratul cel mai vechi e cel mitic, anterior apariției creștinismului sau cel mai tîrziu simultan cu el. Mai aproape de noi se plasează materialul care-și află paralele în zona balcanică și, în fine, urmează stratul „specific românesc, național". Restrîngerea sistematică a cadrului de circulație a celor trei categorii de motive ține de concepția lui după care „timpul și locul stau în proporțiune directă", idee pe care am discutat-o într-altă parte. Oricum, ceea ce trebuie remarcat e faptul că această triplă clasificare stratigrafică există în cuprinsul baladelor populare românești și chiar dacă explicațiile și caracterizările ce se dau nu sînt toate juste, este totuși un merit însemnat al cercetării poetului nostru de a fi surprins liniile mari ale

---

[49] Biblioteca Academiei, Arhiva Coșbuc, mapa VII, varia 1 : poetul reține explicația lui B. P. Hasdeu despre paralelismul armeano-român al legendei; pe exemplarul citat din Vangeliu Petrescu (Cruşoveanu), încearcă însă o explicație mitologică; la p. 85 scrie: *Solar. Soarele îngropat sub zidul norilor,* la p. 93: *Umbra norilor e aducătoare de moarte. Ei clădesc palate în aer (mănăstiri etc.) și umbra lor adună oameni pe jos,* inspirîndu-se evident din F. L. W. Schwartz: *Der Ursprung der Mythologie.* Berlin, 1860, p. 16 și același: *Sonne, Mond und Sterne,* p. 260—261. În articolul de față pare a avea însă față de subiect o poziție antropologică: independența genetică a diferitelor versiuni sud-est europene ale legendei se reazămă pe generalitatea superstiției care reclamă jertfa zidirii.

[50] Cercetările mai noi nu au infirmat afirmațiile poetului, Vezi pentru aceasta, Ion Taloș: *Bausagen in Rumänien,* în *Fabula* 10(1969), p. 196—211.

Scanned with OKEN Scanner

evoluției genului și de a fi deosebit grupele mari de fenomene. Observația lui Coșbuc e valabilă numai în ce privește universalitatea tematică și motivică a baladei noastre populare; viziunea istorică este criticabilă. Astfel, balada populară română cunoaște motive general europene sau chiar universale *(Soacra rea, Nevasta necredincioasă, Fata soldat)*, motive sud-esteuropene *(Doicin bolnavul, Ghiță Cătănuță, Tudor Dobrogean)* și motive proprii, originale, în sensul de a nu avea paralele tematice aiurea *(Soarele și luna, Vidrosul, Șarpele)*. Ceea ce e interesant, pentru că răstoarnă interpretarea cronologizantă a poetului, e faptul că subiectele fantastice (id est mitologice, sau măcar interpretabile astfel), fac parte din cea din urmă grupă, a celor originale. Interesant de reținut este încercarea lui de a caracteriza materialul de balade nu numai prin conținutul său mitic sau istoric, ci și prin poetica sa. După el, tripla stratificare pe care a determinat-o poate fi sesizată în forma artistică a pieselor. Astfel, cele mai vechi sînt „întunecate, au de obicei versuri scurte de cinci și șase silabe [51]; expresiunile sînt îndesate și concise". Se bazează pe asonanță, cultivă aliterația [52], au particularități sintactice ieșite din uzul curent. Se caracterizează prin energia expresivă a versului. Cele mai noi sînt, artistic vorbind, realizări inferioare, n-au energie, cuprind descrieri fără putere, sînt prolixe, folosesc provincialismele. În timp ce balada mitică cultivă sunetul, cea nouă cultivă culoarea. Diferența calitativă dintre cele vechi și cele noi ține de circulația în timp și spațiu. Textul care a circulat mai îndelung s-a putut cristaliza artistic definitiv, cel care a circulat mai larg a putut lepăda semnele provenienței sale provinciale. Cu cît circulația unei piese e mai în-

---

[51] Ideea primordialității versului de 5/6 silabe (tripodia pirică) este acceptată și de ultimele cercetări în materie. Astfel, Constantin Brăiloiu: *Versul popular românesc cîntat* [*Le vers populaire roumain chanté*], în vol. *Opere*, I, Buc., 1967, p. 22, afirmă că acesta e mai „puțin folosit și presupus mai vechi" și nu face nici o remarcă privitoare la acel *presupus*, acceptînd astfel presupunerea.

[52] Observația poetului e foarte subtilă, însă a considera aliterația ca un mijloc de cronologizare a creațiilor populare luate global sau numai în interiorul unui gen singular este, în mare măsură, un procedeu hazardat. Ovid Densusianu care a studiat atent problema (*Aliterațiunea în literatura română populară*, în vol. *Opere*, I, Buc., 1968, p. 98—137) a putut determina numai genurile în care frecvența aliterațiilor e mai mare (proverbul, ghicitoarea, jocurile de copii, frămîntările de limbă, descîntecele), subliniind caracterul formalizat al figurii, fără să încerce o apreciere cronologizatoare. Exemplele pe care le dă țin de genurile notate mai sus și nu sînt relevante pentru discuția lui Coșbuc.

Scanned with OKEN Scanner

tinsă, cu atît piesa trebuie să fie mai veche [53]. Într-un alt articol [54], poetul discută despre erorii baladelor. După ce vorbește despre eroul „cavaler" al basmelor noastre [55], înzestrat cu însușiri mitice, supranaturale, se ocupă pe larg de eroul „democrat", haiducul, care nu caută vitejii de dragul vitejiilor, ci „luptă pentru stîrpirea unui rău social", împotriva asupritorilor poporului, căutînd să „restabilească echilibrul social". În realizarea imaginii artistice a unor asemenea eroi, creatorii populari au folosit clișee artistice mai vechi, transformîndu-i în personaje excepționale, deosebite, dar nu supraomenești. Face o evidentă greșală atunci cînd printr-o generalizare pripită afirmă că în simpatia sa față de haiduci, poporul s-a ferit să cînte moartea eroică și că a cîntat numai scăparea eroului și vitejiile lui [56].

Proverbul și zicătoarea l-au interesat mai mult decît oricare alt gen folcloric. Explicația trebuie, desigur, căutată într-o predispoziție nativă pentru vorbirea sentențioasă. Tudor Vianu mărturisește că atunci cînd l-a cunoscut, prin 1916, a fost puternic surprins de faptul că pentru fiecare comunicare poetul găsea cîte un proverb, o locuțiune, o zicere tipică, vorbirea lui fiind „populară și generală, mai mult decît individuală" [57]. Coșbuc a publicat nu mai puțin de 19 articole despre proverb și zicători; manuscrisele sale sînt pline de tot felul de însemnări privind genul (extrage exemple din cîteva basme, întocmește liste de expresii paremiologice pe diverse teme și din diverse puncte de vedere, urmărind idei, structuri, origine, asociații, stereotipii, paralelisme și simetrii, particularități gramaticale); a studiat cu o răbdare de benedictin marea culegere germană a lui Wilhelm Borchardt [58], oferind la cele circa

---

[53] G. Coşbuc: *Baladele poporale*, p. 10—11, 35—36.

[54] G. Coşbuc: *Tradiţii eroice*, în *Şezătoarea săteanului* 3(1901), p. 239—241.

[55] Ideea apare şi la Nicolae Iorga: *L'élément occidental dans le conte danubien et balkanique*, p. 104, care afirmă că *„Făt-Frumos al basmelor noastre face aluzie certă la acest ideal de viaţă cavalerească şi se leagă direct de celebrele „chansons de geste" şi romane occidentale din epoca cruciadelor"* (Vezi Adrian Fochi: *Nicolae Iorga şi folclorul*, în *Revista de etnografie şi folclor* 11(1966), p. 460). Nu se poate vorbi de o anume filiaţie între cei doi autori.

[56] G. Coşbuc: *Tradiţii eroice*, p. 239—241.

[57] Tudor Vianu: *Coşbuc, traducător al lui Dante*, în *Gazeta literară*, 1(1954), nr. 27.

[58] *Die sprichwörtlichen Redensarten im deutschen Volksmunde, nach Sinn und Ursprung erläutert von* Wilhelm Borchardt. *In gänzlicher Neuarbeitung herausgegeben von* Gustav Wustmann. Leipzig, 1894 (ed. IV), volum ce i-a aparţinut şi se păstrează la Biblioteca Academiei.

Scanned with OKEN Scanner

1200 de piese ale acesteia corespondentul românesc pentru 211 piese, inspirîndu-se din materialul german pentru anume exerciții personale, referitoare mai ales la probleme de structură (efectul rimei; cazuri excepționale ca, de pildă, exprimarea nimicului, imposibilului, paradoxului, contrastului). Toate acestea vor intra apoi în marele său studiu despre *Nașterea proverbiilor* [59]. Acest studiu cuprinde mai mult decît spune titlul, referindu-se atît la probleme de geneză, cît și la cele de circulație și de structură. În condițiile normale ale epocii, el nu face distincție între proverb și zicătoare, tratîndu-le la un loc și din aceleași puncte de vedere. În privința genezei, afirmă răspicat creația individuală și face din experiență sursa principală a genului. Interesante sînt părerile sale cu privire la modul cum se generalizează în mase această creație individuală, devenind anonimă, dezlegată de faptul concret care a generat-o. Constatarea sa în această privință are evident valoare de principiu general. El enumeră șapte surse genetice pentru proverb, dar accentuează îndeosebi asupra acelora care ne duc înspre problemele de structură și de formă. După el, „nu atîta fondul, cît forma lor e cauza că proverbele sînt aceea ce sînt și că trăiesc"; cristalizarea lor în stereotipia sintactică le asigură circulația și persistența [60]. El este la noi primul care s-a preocupat de alcătuirea proverbelor, studiind paralelismele disjunctive și adversative, ca și alte stereotipii compoziționale (subordonata subiectivă sau juxtapunerea comparativă), ori cercetînd procedeele artistice pe care se bazează alcătuirea lor (caracterul sintetic și lapidar, simetriile generate de rimă și de figurile poetice, ori de felurite modele logice: contrastul, paradoxul, elipsa). După o tradiție bogat reprezentată pînă la el de un Al. I. Odobescu [61], Ion Ghica [62], Simion Fl. Marian [63],

---

[59] Publicat în *Albina* 6(1903), p. 949—951, 1001—1002.

[60] Și Ovid Densusianu: *op. cit.*, p. 109 găsea în elementele formale (rima și aliterația) „mijloacele cele mai puternice de cristalizare a expresiunilor și-n ele se rezumă puterea de viață a atîtor combinațiuni de cuvinte consacrate". Astfel, și de data aceasta Coșbuc a observat bine și a gîndit corect.

[61] Al. Odobescu: *Cîteva ore la Snagov*, în *Revista română* 2(1862), p. 364, unde discută originea zicătorii despre Vlad.

[62] Ion Ghica: *Gura de Tîrgoviște*, în *Națiunea* 3(1884), nr. 617, unde se dă sensul expresiei.

[63] S. Fl. Marian: *Proverbele poporale române*, în *Familia* 13(1877), p. 433—435, unde se face explicarea cîtorva texte, la sugestia lui G. Dem. Teodorescu: *Cercetări asupra proverbelor române* (cum trebuiesc culese și publicate), Buc., 1877.

Scanned with OKEN Scanner

ori Grigore Silași[64], poetul, într-o primă perioadă (anii 1894—1895) se ocupă cu explicarea unor zicători și expresii paremiologice, dînd dovadă de mare ingeniozitate și multă fantezie. Urmărește astfel sursele istorice, etnografice sau sociologice ale unora, dar și caracteristica alcătuirii lor pe bază de etimologie populară, jocuri de cuvinte. Subliniază unele supraviețuiri mitice în limbă, stabilește originea clasică a unor proverbe și zicători și determină circulația general europeană a altora.

Ghicitoarea i-a reținut atenția pentru caracterul ei enigmatic, în care vedea de asemenea reminiscențe mitice. Teoria despre geneza lor în „cultul religios al popoarelor primitive" și despre funcția lor socială în trecut e împrumutată tot de la Max Müller[65]. Ca o consecință a acestui fapt, nu există ghicitori întru totul originale, ele sînt un bun comun al tuturor popoarelor, originea lor e foarte veche. În manuscrisele sale se păstrează o listă întreagă de „ghicitori mitice"[66] și altele grupate sub titlul *Cum din ghicitori se pot naște ființe mitice*, printre care se găsesc exemplele tipice analizate și de Max Müller și de F. Schwartz (de exemplu: *Volavit volucer sine plumis*[67]), unele și de Grigore Silași[68]. Materialul este extras din colecția lui Artur Gorovei, păstrînd ordinea și clasificarea acestuia. Cînd renunță la problemele de teorie a genului și se mulțumește să comunice amănunte derivate din propriile sale observații și experiențe, notațiile sale sînt pline de finețe și valoare. Așa sînt observațiile sale privind funcția actuală a genului, categoriile mai importante, fondul lor alegoric și descriptiv, raporturile dintre subiect și predicat, condițiile pentru ca o ghicitoare să fie reușită și cazurile (patru la număr) de nereușită, categoria de ghicitori epice care face genealogia lucrurilor (folcloriștii văd în ele „faptele vreunui zeu sau vreunui fenomen din natură

---

[64] Grigore Silași: *Românul în poezia sa populară*, în *Transilvania* 10 (1877), nr. 14, p. 163, expresia „tîrța, pîrța". Această explicație a fost violent contestată de S. Albini: *Direcția nouă în Ardeal. Constatări și amintiri*, în vol. *Lui Ion Bianu*, Buc. 1916, p. 10, unde o consideră direct ilariantă. Albini e tribunistul pe care poetul l-a cunoscut la Sibiu.

[65] Max Müller: *Nouvelles études de mythologie*, p. 61—65.

[66] Biblioteca Academiei, Arhiva Coșbuc, mapa VII, varia 1.

[67] F. L. W. Schwartz: *Sonne, Mond und Sterne*, p. 201; Max Müller: *Nouvelles études de mythologie*, p. 65. Vezi în colecția lui Artur Gorovei: *Cimiliturile românilor*, Buc., nr. 1203.

[68] Grigore Silași: *Românul în poezia sa populară*, în *Transilvania* 10(1877), nr. 14, p. 163.

care a fost zeificat, a naturii personificate"), legătura dintre ghicitoare și basm. Pe drept cuvînt, studiul lui Coșbuc e considerat de cercetarea contemporană din țara noastră drept „cea mai substanțială scriere asupra ghicitorii românești" de pînă acum, iar aportul său e considerat ca a fi adus „o serie de observații fundamentale"[69].

În ce privește folclorul obiceiurilor, G. Coșbuc are o atitudine de mijloc, derivînd din concepția sa iluministă. Toate datinile și credințele populare merită și trebuie să fie studiate, deoarece permit înțelegerea propriei noastre istorii și a istoriei umanității. Unele din ele sînt „foarte înțelepte și mai ales foarte poetice"[70]. Ca în toate celelalte cazuri, și aici apare exprimată cu putere viziunea sa de poet, obișnuit a selecta fenomenele din punctul de vedere al realizării frumosului artistic. Acesta este un fapt ce nu trebuie neglijat nici un moment atunci cînd cercetezi opera științifică a lui Coșbuc. El rămîne mereu poet, în absolut toate împrejurările, vizionînd toate fenomenele cu un ochi deprins a extrage sensurile estetice ale existenței și de a le descifra prin prisma funcției lor estetice. De aceea era normal să ajungă la afirmația că dacă sînt absurdități metafora și alegoria în artă, atunci fără îndoială că și credințele „deșarte" ale popoarelor sînt și ele absurdități. Dacă anumite datini adaugă la frumos și eticul, sînt, cum spune el, „nevinovate", atunci pot fi păstrate și cultivate chiar. În legătură cu această poziție trebuie înțelese articolele sale, care descriu, amplu și inspirat, unele practici populare ca: focurile morților, mărțișorul, tîrgurile de fete și de neveste, încondeierea ouălor, strigarea peste sat, craiul nou. Dar părerile sale sînt viciate și în acest punct de aderența sa la teoria mitologică. După el, frumoase sînt cele mitice, „că tot temeiul lor e biruința luminii peste întuneric"[71]. Se reabilitează în ochii posterității prin profesarea concepției sale iluministe. Astfel, acele datini și practici populare „care nu sînt vrednice de trăit pot să dispară

---

[69] Ovidiu Papadima: *op. cit.*, p. 233. Cercetătorul apreciază și aportul poetului, alături de cel al lui Mihail Sadoveanu, în direcția determinării condițiilor „pe care trebuie să le întrunească o ghicitoare, pentru a răspunde scopului, funcțiunii sociale și artistice însăși a genului" (p. 239), critică însă „presupusele legături cu miturile" (p. 246—250).

[70] G. Coșbuc: *Un capitol din demonologia poporului român*, în *Noua revistă română* 1(1900), nr. 2, p. 85.

[71] G. Coșbuc: *Din popor*, în *Șezătoarea săteanului* 10(1908), p. 72.

în bună pace și care sînt urîte, cum e jujeul, și barbare, ar trebui chiar scoase din deprinderile poporului, fie chiar cu sila legilor"[72]. Dar și aici apare același ochi de estet, care distinge mai întîi *urîțenia* și apoi abia *barbaria* unor practici populare. Inesteticul primează asupra imoralului, așa cum esteticul prima asupra eticului. Prin condamnarea violentă și consecventă a obiceiurilor și credințelor periculoase pentru sănătatea, economia, moralitatea și gustul estetic al poporului, George Coșbuc se înscrie printre cei mai activi luptători pentru progres social de la începutul veacului nostru, transplantînd un program de iluminism întîrziat, specific pentru Transilvania secolelor XVIII și XIX, în condițiile specifice de dincoace de Carpați. Caracteristice, în această privință, sînt numeroasele sale articole scrise împotriva superstițiilor medicale și a celor izvorîte din lene și din ignoranță[73].

Dintre credințele și obiceiurile obiectivate în poezie, Coșbuc s-a ocupat de colind, bocet și descîntec, genuri cu evidente reminiscențe mitologice. Colindul l-a interesat din punctul de vedere al conținutului mitic, descoperind în el un strat vechi de cîntece solare, „rămășițe din cîntările liturgice ale cultului naturii", și un strat mai nou, de influență creștină apocrifă, necuprins în cărțile bisericești[74]. Funcțional, descoperă caracterul de urare specializată a unora și reține conținutul lor profan. Pe acestea din urmă le pune în legătură cu vechi practici din lumea romană. E de reținut că nu discută nicăieri despre cîntecele de stea. Bocetul e, după el, un panegiric la adresa mortului. Din această cauză — în mod paradoxal — e genul cel mai realist. Se bazează pe improvizație. Aceasta, pornind de la un fond stereotip, are în vedere starea concretă a mortului. Cunoaște, de asemenea, specializarea bocetelor pe categorii de vîrstă. E apanajul femeilor, se execută în anumite momente ale ritualului de înmormîntare, într-un mod dictat de canoane tradiționale. Și bocetul cuprinde elemente mitice. Caracteristice sînt „Cîntecul bradului" și „Cînta-

---

[72] G. Coşbuc: *Medicina populară*, în *Universul literar* 21(1903), nr. 17.

[73] Pentru toate acestea, vezi studiul mai sus citat al lui Dumitru Pop: *Concepția folcloristică a lui George Coșbuc. Tradițiile ei iluministe*, unde analiza atentă și riguroasă epuizează problema.

[74] G. Coşbuc: *Colindele noastre*, în *Albina* 6(1903) p. 1317—1320. Vezi în această privință și interpretarea mitologică a „bătrînului Crăciun", în G. Coşbuc: *Bătrînul Crăciun*, în *Albina* 5(1901) p. 310—311.

rea zorilor"[75]. Cel din urmă pare să fi făcut asupra lui o impresie profundă, deoarece ne-a lăsat o descriere a ceremonialului, cu bogate detalii etnografice, conchizînd că „după toate probabilitățile, este rămășiță dintr-un vechi cult al naturii și e, aproape în întregimea amănuntelor lui, păgîn"[76]. Ceea ce l-a interesat mai ales în studiul bocetului a fost concepția filozofică pe care o exprimă. Pasajul care exprimă observațiile sale în această direcție trebuie transcris integral: „Poporul are o concepție optimistă a vieții. Și de aceea poporul nostru plînge pe cel mort, îl tînguiește de curmarea vieții. Iar popoarele, care au avut sau au o concepție pesimistă în această privință, petrec cu jocuri și cu cîntece vesele pe cel mort și se bucură că stingîndu-se o viață de om, s-a curmat un rău trimis de soartă ori de zei. Românul oricît de asuprit, oricît de amărît ar fi, nu-și cere moartea, nu se bucură de ea; nu o privește ca o mîntuitoare (nici chiar în înțelesul învățăturii creștine) și nici ca o întoarcere acasă la tatăl său, cum o priveau popoarele nordice și nici ca un somn după o oboseală lungă, cum o priveau grecii. Pentru român, moartea e totdeauna o siluire a voinței sale, pentru că el iubește viața așa cum i s-a dat și vrea să trăiască"[77]. Este ceea ce se află, mai frumos spus, în „Moartea lui Fulger". Pasajul mărturisește cunoașterea lui Herodot, iar părerea poetului e că obiceiurile funerare ale românilor nu prezintă reminiscențe din vechile credințe ale traco-geților, ci că derivă din practicile similare latine. El nu o spune deschis, dar cînd știm ce spune Herodot despre tribul trac al „trausilor", nu putem trage altă concluzie[78]. Descîntecul l-a interesat de asemenea în măsura în care „păstrează amintiri de o lume a zeilor care s-a stins", fiind „primul cîntec al omului", din care s-au desprins apoi „imnurile în onoarea zeilor, sau poate chiar întreaga poezie epică a antichității". Dă definiția genului, arată răspîndirea lui, relevă funcția

---

[75] G. Coșbuc: *Bocetul*, în *Familia* 37(1901), p. 277—279.
[76] G. Coșbuc: *Cîntecul zorilor*, în *Universul literar* 21(1903) nr. 2.
[77] G. Coșbuc: *Bocetul*, p. 274.
[78] Herodot: *Istorii*. Trad. rom. Buc., 1964 vol. II, cartea V, cap. IV: „Trausii, în toate privințele, au aceleași datini ca ceilalți traci, numai că la nașteri și la înmormîntări iată ce fac: rudele se așează în jurul nou-născutului și încep să bocească cîte rele are să îndure, odată ce s-a născut, înșirînd toate pătimirile omului; pe mort însă îl îngroapă jucînd și veselindu-se, sub cuvînt că de acum se află în deplină fericire, scăpat de atîtea necazuri". Este aceasta clar, în sensul interpretării lui Coșbuc, o concepție pesimistă asupra vieții, pe care n-o întîlnim la români, cum bine observă poetul.

Scanned with OKEN Scanner

la popoarele primitive, vechimea și originea sa în credințele „metafizice" ale umanității primitive și pune în lumină elementele sale de bază: existența unei formule magice, necesitatea unui ceremonial ezoteric, partea medicală. Vorbește despre ezoterismul practicii, despre schimbarea funcției, despre importanța sa pentru cunoașterea psihologiei populare. Cît privește structura descîntecului, poetul remarcă în compoziția sa două părți: un segment epic introductiv, istorisind un mit, și un segment exorcizant, vraja propriu-zisă, cu care se amenință și se alungă răul. Acceptă clasificarea lui S. Fl. Marian și se ocupă, în mod special, de simbolica descîntecului, ceea ce îl duce din nou spre modelele teoriei mitologice[79] (banul de aur e soarele, cuțitul e fulgerul, brîul e curcubeul[80]).

Înainte de a încheia, trebuie să mai subliniem o idee care îl așază pe poet în albia cea mai autentică a tradiției gîndirii progresiste românești din secolul al XIX-lea. Este vorba de acea idee care punea la baza creării unei literaturi și unei culturi națio-

---

[79] G. Coșbuc: *Descîntecul*, în *Familia* 37(1901), p. 290.

[80] Pentru curcubeu ca „brîu al Maicii Domnului", vezi F. L. W. Schwartz: *Der Ursprung der Mythologie*, p. 117 și ca simbol al puterii, F. L. W. Schwartz: *Indogermanischer Volksglaube*. Berlin, 1885, p. 148. Vezi și articolul lui G. Coșbuc: *Irodia Doamna*, în *Albina* 11(1908), p. 673—675. De reținut paralelismul dintre gîndirea sa științifică și plăsmuirea sa artistică, amintindu-ne de celebrul său poem *Brîul Cosînzenii*, construit pe aceeași idee; analizat de noi la cap. III, 2 a. Menționăm alte interpretări mitologizante pe același volum din *Șezătoarea*, pe care l-am folosit și anterior, 2(1893) p. 17 la art. *Luatul manei*, procedeu pe care îl consideră *solar*; identifică recuzita practicii, respectiv sfredelul, cu *fulger, ploaie*; p. 87: descîntecul „de deochi" e *solar, calul vîntului*; p. 87, „de junghi" e *Sol/ar/*; p. 89 „de șerpe" e *solar, seceta*; „de nevăstuică" *fulger*; p. 90 „de strînsu cel mare" *norii*; p. 91 „de roșață" *Glut d. Sturms, Curcubeu*; p. 129—130 „de spăriet" *idol? Nu e amăgire a duhurilor cu păpușa. Se vede clar că e transmiterea boalei asupra altuia*; p. 132 „de ursită" comentînd practica omorîrii broaștei ca să moară persoana căreia i se face de ursită, scrie *Idem per idem*, stropii ce sar de sub roata morii sînt omologabili *norilor*, cuțitul cu care se descîntă e *fulger*, sensul practicii, *amenință cu cuțitul*; p. 133—134 „faptul" e comentat cu următoarele: *Cade pe oricine? Mușcă ca un cîine turbat? Ce crezi că mi-e frică să nu calc în desc/întătură/. Apa neîncepută și cuțitul. Vaca albă, roșie, neagră. Întorsura formula*; p. 164—165 „de dragoste" scrie *Cult solar, cultul apei, cult. foc, nu?*; p. 166 „de roșață" scrie *Desc/întecele/ sînt amenințări, amenințări. Naiv! amenințarea boalei*; p. 166—167 „de desfăcut" scrie *Da! Boale constitutive. Analog. Tot ca să sperie boala. Decît analogia aici se face cu scoatere, nu băgare (?). Asta o fi analogia și la cărbunii stinși*. Exemple de acest gen s-ar putea da la nesfîrșit, dar nu mai nuanțează lucrurile, așa că ne oprim aici. Se vede suficient de clar stăruința cu care căuta să-și documenteze concepția.

nale creația populară. Coșbuc afirmă cu tărie această idee, cînd constată și deplînge faptul că generația de poeți ai epocii preferă să se inspire din toate experiențele literare ale occidentului, în loc să se inspire din poezia poporului, spre a crea o operă pentru popor. Citatul, în ciuda retorismului său, exprimă fondul intim al convingerii sale, de aceea l-am și transcris integral într-altă parte a lucrării noastre.

Nu-l mai reluăm, mulțumindu-ne cu indicația bibliografică[81].

Ideea nu era nouă. Încă în 1845, George Barițiu cerea ca la baza culturii noastre majore să se pună cultura populară și, la rîndul său, condamna pe scriitorii care nu prelucrau „tradițiile și fabulele naționale"[82]. O spusese și Eminescu în mai multe rînduri, atunci cînd arăta „că nici o literatură puternică și sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decît determinată ea însăși la rîndul ei de spiritul acelui popor, întemeiată adică pe baza largă a geniului național" și vedea în creația populară „un izvor pururea întineritor"[83]. Ideea pătrunsese atît de adînc în gîndirea epocii, încît o întîlnim și în manualele de școală, cum am arătat și într-alt context. Manualul cel mai caracteristic în această privință este cel al lui G. Popescu[84]. Dar dincolo de aceste poziții teoretice, un rol mai important în fixarea acestei

---

[81] Rădulescu-Codin: *Din Muscel. Cîntece poporane. I.* Buc., 1896, p. XIII (prefața scrisă de Coșbuc).

[82] George Barițiu: *Revistă de jurnale*, în *Gazeta Transilvaniei* 8(1845) nr. 3, p. 11. Vezi: George Em. Marica, Iosif Hajós, Călina Mare, Constantin Rusu: *Ideologia generației române de la 1848 din Transilvania.* Buc., 1968, p. 133—134.

[83] Ion Rotaru: *Eminescu și poezia populară.* Buc., 1965, p. 57—58.

[84] G. Popescu: *Curs elementar de istoria literaturii române pentru uzul liceelor, gimnaziilor, seminarelor, școalelor secund. de fete și a școalelor normale.* Buc., 1887, p. 30. Cartea o vedem a fi servit ca material didactic la gimnaziul din Brad *(A XVIII-a Programă a gimnaziului public gr. or. român din Brad pe anul scolastic 1893/94)*, la gimnaziul din Beiuș *(Raportu despre gimnaziul sup. gr. cat. de Beiuș pe anul școlar 1883/84)*, la gimnaziul și preparandia din Blaj *(Programa gimnaziului superior, a preparandiei și normei gr. cat. din Blaj pe anul școlastic 1875/76)*, la gimnaziul din Brașov *(Programă a gimnaziului mare public român de religiunea ort. răsăriteană din Brașov pe anul școlastic 1883—1884)*. La Năsăud, din cîte știm, acest manual nu a fost folosit între anii cît a învățat Coșbuc, 1876/77 — 1883/84 (el a învățat după cărțile lui I. Munteanu, I. V. Rusu, Stoicescu, S. P. Barcianu, Străjanu, Borgovan, Cipariu și V. Gr. Pop). Nu e însă mai puțin adevărat că ideea aceasta se impusese în cultura românească, devenind un loc comun, mai ales după intervenția fundamentală a lui A. D. Xenopol: *Ceva despre literatura poporană*, în *Convorbiri literare* 6(1872) p. 174—176.

Scanned with OKEN Scanner

idei în conștiința poetului îl va fi avut, desigur, exemplul strălucit al unor înaintași iluștri care, inspirîndu-se din folclor, reușiseră să urce cele mai înalte culmi ale literaturii române. Și Coșbuc nu avea în fața ochilor numai exemplul unui Bolintineanu, Alecsandri sau Eminescu, ci și exemplul poeziei germane care, în tot cursul secolului al XIX-lea, urmînd alte pilde ilustre și îndemnuri înflăcărate, cultivase folclorul și-l folosise adeseori ca izvor de inspirație. Nu putea, astfel, să-i fi rămas necunoscută interesanta mărturisire a lui Schiller, citată de noi mai înainte, mai ales că fusese popularizată la noi de B. P. Hasdeu, căruia i-a servit ca „motto" la prefața scrisă pentru culegerea de folclor a lui I. C. Fundescu[85].

E un exemplu pe care l-a urmat în opera sa și e interesant, credem, să putem arăta că George Coșbuc a făcut-o nu ca simplu imitator, ci în mod deliberat și conștient, convins de temeinicia acestui adevăr. Lucrurile acestea formează însă substanța capitolelor următoare. Aici era necesar să arătăm doar faptul că poetul aflase funcția folclorului în cadrul culturii moderne a României, pentru el folclorul nefiind numai obiect de studiu istoric sau etnopsihologic, ci și o bază trainică, un izvor vivificator al culturii și literaturii noastre majore.

★

Foarte sumara analiză de mai sus permite formularea cîtorva concluzii privind contribuția lui George Coșbuc la dezvoltarea folcloristicii românești. Aceste concluzii se concretizează în patru puncte, după cum urmează:

1. Analiza noastră învederează că poetul n-a fost un simplu amator, un „savant diletant", ci un profund cunoscător al realităților folclorice românești și un tot atît de bun cunoscător al teoriilor științifice din epocă. Dar aici se cuvine o observație: cîtă vreme s-a mulțumit să observe fenomenele vii și să consemneze atent observațiile sale personale, poetul a creat o operă științifică valorificabilă încă și astăzi. Cele mai utile contribuții ale sale privesc domeniul genezei individuale și plurale a folclorului, domeniul caracterului colectiv al creației folclorice prin circulația subsecventă, în identificarea și cronologizarea straturilor istorice din cuprinsul culturii noastre populare, în explicarea unor probleme de structură și compoziție și în aprecierea estetică a operelor folclorice. Importante sînt și observațiile sale privind anume

[85] *Basme, orații, păcălituri și ghicitori*. Buc., 1870.

Scanned with OKEN Scanner

genuri folclorice, atît în sistematica interconexiunii lor, cît și în viața lor vie, în desfășurarea ei concretă. De îndată însă ce părăsește terenul solid al observației și experienței sale personale și, pentru a se ridica la o viziune de ansamblu, recurge la explicarea faptelor cu ajutorul teoriei mitologice, încep și erorile de interpretare. Eroarea începe din momentul cînd poetul se arată convins că toate creațiile populare alcătuiesc un sistem deplin închegat și coerent și cînd încearcă să le explice cu ajutorul unei singure chei. Dar cultura populară a departe de a avea coerența unui sistem omogen și organic, ea prezintă o complexitate de fapte eterogene și eteromorfe, pentru a cărei descifrare nu s-a inventat încă o cheie universală. Eroarea lui devine mai gravă cînd vedem că încearcă să aplice la studierea folclorului românesc o schemă explicativă străină, în totală neconcordanță cu specificul culturii noastre naționale. Și e cu atît mai regretabil acest lucru, cu cît poetul denotă o sensibilă rămînere în urmă față de nivelul cercetărilor din epocă și chiar în urma cercetărilor efectuate la noi în țară. Din acest punct de vedere, poziția lui teoretică este anacronică. Trebuie totuşi să fim drepți cu el și să arătăm că el nu a fost totuși prizonierul teoriei mitologice într-atît încît să-și fi pierdut orice independență de gîndire și orice originalitate. Astfel, este de reținut ipoteza sa cu privire la fuziunea sui-generis dintre mit și istorie pentru a deveni artă. Este iarăși de reținut felul în care atenuează consecințele teoriei mitologice, atunci cînd e vorba de posibilitatea migraționismului cultural și de acceptarea posibilității și probabilității influențelor culturale dintre popoare ce trăiesc în condiții speciale. Se pare că, independent, a ajuns și la concepția antropologică, vorbind despre unitatea funciară a spiritului omenesc. Toate acestea arată că poetul s-a străduit să gîndească dincolo de ramele sistemului, aducîndu-i corective ori de cîte ori realitatea vie, observată de el, venea în contradicție cu acesta. Totuși, opera sa folclorică supără pe cercetătorul de azi printr-un anume imobilism, printr-o prea mare înghețare. Trebuie înțeleasă însă în contextul general al epocii, judecată în perspectivă istorică și apreciată în conexiune cu opera altor cercetători de după el care, ca și dînsul, au fost partizanii aceleiași teorii (Elena Niculiță-Voronca și Theodor D. Speranția, de pildă). Aceasta, desigur, nu scuză, însă explică, și orice exegeză științifică trebuie să tindă la explicarea „sine ira et studio“ a diferitelor fenomene.

Scanned with OKEN Scanner

2. Spre deosebire de alți cercetători, de dinaintea lui sau de după el, George Coșbuc s-a arătat preocupat de problemele de poetică a folclorului, încercînd, pentru prima oară la noi, să determine structura artistică a diverselor genuri și creații, pornind, fie de la limbă, fie de la anume modele artistice și logice. Merită a fi relevate, în această ordine de idei, discuțiile sale asupra funcției paralelismelor și simetriilor, rolului rimei și asonanței, diverselor construcții sintactice și diferitelor modele logice. Printre acestea din urmă, sînt de reținut încercările sale de a explica paradoxul, absurdul, imposibilul. Remarcabile, în această privință, sînt studiile sale asupra proverbului și ghicitorii. Numai un poet cu un deosebit simț al limbii și expresivității cuvintelor putea sesiza subtilitățile pe care Coșbuc le-a pus în lumină, și acesta este un merit al său ce nu poate fi subliniat îndeajuns. Vrednică de interes e concepția sa despre valoarea estetică a folclorului, deoarece luminează, în mare măsură, însăși opera sa poetică, precum și activitatea lui culturală, de combatere a superstițiilor și credințelor deșarte. Punctul de vedere estetic în aprecierea creației folclorice iese cu George Coșbuc din sfera afirmațiilor declarative, devenind un criteriu obiectiv de apreciere, pe care îl vor ilustra, mai tîrziu, un Delavrancea sau un Sadoveanu.

3. La acest punct trebuie discutată activitatea sa de combatere a credințelor păgubitoare. Poetul susține, după cum am arătat, că toată creația unui popor trebuie să fie studiată pentru cunoașterea cît mai amănunțită a spiritului acelui popor. Este știut că împreună cu Anghel Demetriescu, Ovid Densusianu și C. Rădulescu-Motru poetul a inițiat și difuzat acel *Chestionar privitor la psihologia poporului român*[86] care, în intenția autorilor săi, urma să scoată la lumină importante date de natură etnopsihologică. Dar nu toată această creație trebuie promovată, ci dimpotrivă acele creații care stînjenesc mersul înainte al societății trebuie dezrădăcinate din practicile poporului, chiar cu puterea legilor. În această direcție, poetul se află pe linia tradițională a iluminismului românesc, combătînd diferite practici medicale magice și empirice, diferite superstiții păgubitoare economiei țăranului, diferite obiceiuri „urîte". El se dovedește astfel un consecvent și fervent semănător de lumină și adevăr, arătînd întotdeauna drumul just pe care trebuie să meargă poporul. Com-

[86] Publicat în *Noua revistă română* 1(1900) nr. 12 supliment, p. 177.

baterea ignoranței și lenei, îndemnul la hărnicie și luciditate, sînt tot atîtea merite ce-l situează pe poet printre cei mai de seamă luptători pentru progres și lumină ai epocii.

4. Ultima concluzie, ce se desprinde din analiza noastră, se referă la căile de dezvoltare a culturii și literaturii naționale române. Pentru el, ca și pentru alți înaintași, folclorul nu este un simplu obiect de cunoaștere exotică, ori numai obiect de cercetare pentru istoric, sociolog, etnopsiholog sau filolog. Folclorul, fiind amprenta cea mai sigură a naționalității, trebuie în consecință să constituie unul din izvoarele constante de inspirație pentru cultura și literatura națională. Într-un moment de puternică invazie în viața literară românească a influențelor occidentale, el cere întoarcerea la izvorul veșnic viu al creației populare, considerînd că aceasta oferă creatorilor culți cele mai sigure căi de „universalizare". Pentru a nu ne înstrăina de popor, trebuie să ducem mai departe această moștenire, s-o ridicăm la un nivel superior, care să fie semnul nostru distinctiv, aportul nostru specific la cultura umanității. Ideea se leagă strîns de strădania lui de a descoperi și pune în valoare „universalele" creației folclorice românești. Opera sa poetică este exemplul strălucit cu care își ilustrează teza.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

SUBIECTE DE ORIGINE FOLCLORICĂ ÎN POEZIA LUI *GEORGE COȘBUC*

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul de față are nu numai sarcina de a inventaria toate subiectele de origine folclorică din opera poetică a lui George Coșbuc, ci și rostul de a scoate în evidență modul cum au fost tratate subiectele împrumutate, de a desprinde, deci, felul în care poetul considera că se poate face poezia națională pornind de la prototipul folcloric. Este un fel de a zice pentru însăși detectarea esenței artei sale.

Spre deosebire de ceea ce se cunoaște în mod curent, identificările de subiecte mono- și plurimotivice de sorginte populară arată că poetul a atacat folclorul pe un front foarte larg. Pînă acum s-a arătat că George Coșbuc a versificat basme populare și numai acest aspect al legăturilor operei sale cu folclorul s-a învrednicit de atenția cercetătorilor. Dar, cum se va vedea mai jos, poetul și-a luat subiecte și dintr-alte genuri folclorice, cum ar fi: legenda și snoava, balada și cîntecul. În afară de aceasta, el s-a inspirat nu numai din folclorul românesc, ci și din folclorul altor popoare (remarcăm, în special, folclorul popoarelor sud-est europene). Abia cunoscînd acest evantai foarte larg de subiecte, motive și teme, ne putem face o idee mai precisă despre amploarea influenței folclorului asupra operei sale.

Cercetarea nu se oprește la identificarea izvoarelor, ci năzuiește să arate ce a devenit subiectul folcloric în interpretarea poetului, ce noi sensuri poetice i s-au adăugat prin interpretare, pe ce plan a fost exploatat materialul tradițional și la ce nivel artistic a fost astfel ridicat. În considerațiile noastre de acest gen ne-am bizuit

Scanned with OKEN Scanner

și pe experiența pozitivă a unor cercetări din trecut[1]. S-a urmărit, de asemenea, relevarea efortului său de a-și perfecționa meșteșugul artistic, pornind de la experiența creației tradiționale, spre a-și afla drumul propriu de exprimare artistică. Astfel, am încercat să punem în lumină procesul complex de integrare a folclorului și modalităților sale artistice în opera sa pornind de la simpla versificare, conștiincioasă și fidelă, a unor subiecte curente, pînă la crearea unor adevărați simili-folclorici și cum de la elementele rudimentare de versificație populară s-a ajuns la acea savantă și complexă versificație personală, atît de des remarcată la poet.

E necesar să mai arătăm că folclorul l-a preocupat, ca sursă de inspirație, în decursul întregii sale vieți, nu numai în faza incipientă a ei, constatare care modifică opiniile de pînă acum. Relevarea amănuntelor de meșteșug artistic va modifica altă opinie, după care poetul ar fi recurs, în mod surprinzător, foarte rar la formele folclorice[2]. După ce a scos din sistemul versificației populare tot ce se putea scoate, poetul a evoluat spre utilizarea tot mai largă a formulelor iambice.

Pentru sistematica lucrării, am grupat subiectele tratate de poet în șase mari grupe, după domeniul în care-și au izvorul (subiecte de basm, de legendă, de snoavă, de baladă, de cîntec, iar în ultima grupă am introdus — fără a mai ține seamă de acest criteriu — cele 9 proiecte rămase printre manuscrisele poetului). În cadrul fiecărei grupe, materialul a fost așezat cronologic, pentru a facilita desprinderea unor eventuale linii de evoluție.

1. Problema basmelor versificate de George Coșbuc

„De cînd am început să scriu, m-a tot frămîntat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveștile poporului și să le leg astfel ca să le dau unitate și extensiune de epopee"[3]. De la această

---

[1] În mod special relevăm aici indicațiile prețioase din Al. Dima: *„Cei mai rodnici ani ai vieții" lui George Coșbuc. Poetul la Sibiu*. Sibiu, 1938.

[2] Vezi afirmația lui László Gáldi: *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*. Budapesta, 1964, p. 143, unde printre altele se citează unul din cele trei texte populare culese de Coșbuc, spre a se dovedi „avec quelle maîtrise Coșbuc aurait pu manier les formes folkloriques", ceea ce este, desigur, o eroare. Textul nu este o creație a lui Coșbuc, ci o creație autentic populară, așa că discuția nu mai are obiect.

[3] G. Coșbuc: *Fire de tort*. Buc., 1896, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

mărturisire a poetului, exploatată de toți cercetătorii dar niciodată pînă la capăt, trebuie să pornim pentru a înțelege sensul unei mari părți din producția sa poetică. Basme mai fuseseră versificate și de alți poeți înaintea lui[4] și poetul a fost evident influențat de exemplul acestora; cîteva încercări de epopee s-au făcut de asemenea înainte de el; nimenea însă, pînă la el, nu punea basmul în legătură cu epopeea națională, în modul în care a făcut-o Coșbuc. Astfel, „Michaida" lui I. Heliade-Rădulescu încearcă să poetizeze faptele de arme ale lui Mihai Viteazul și prima unire a tuturor românilor. În centrul compunerii stă istoria și un personaj istoric. Pentru a da compunerii culoare de epopee, Heliade introduce în cuprinsul ei elemente de mitologie creștină, în conformitate cu concepția sa filozofică eclectică și nebuloasă[5] (divinitatea, arhanghelii, serafimii)[6]. D. Bolintineanu, în „Traianida" sa, cînta de asemenea un fapt istoric, detectabil în însuși titlul compunerii. El merge însă mai departe ca Heliade, în sensul că nu mai apelează la elementele de mitologie creștină, ci la un panteon autohton, unde domnește macabrul, fantasticul și supranaturalul în sensul romantic al lui Bürger. Totul este de un convenționalism mitologic compozit (Zamolxe, Sabu, Eudocia, Fosforos, Murgil și Zoril, Mama-pădurilor, Ursitele, Ielele, Făt-Frumos). Ion Bumbac, în „Florinta", face și el istorie, deși una fabuloasă, înecată în atmosferă de basm. În introducerea la poemul său, el enumeră personaje de mitologie autohtonă și de basm (zmei, uriași, pajure, balauri, iele, blajini, rohmani, Tîndală, Păcală, Pepelea, tricolici, vîrcolaci, moroi, strigoi, stafii, Muma-Pădurii, vrăjitori, vrăjitoare, fermecătoare, descîntătoare, sfinte ale săptămînii) și deplînge că *„n-avem însă un Homer carele ar ști să le dea rolul cuvenit"*[7]. Și Aron Densușianu, în „Negriada", povestește un fapt istoric, mai bine zis pseudo-istoric, folosind în subsidiar elemente de mitologie fabuloasă (Dochia, Cosînzeana, vîntoasele, zeul Istru, Sarmandu). În concepția tuturor acestora, epopeea trebuie să trateze un moment esențial, caracteristic, din istoria poporului (la Heliade, prima unire a tuturor țărilor locuite de români; la ceilalți formarea

---

[4] Il. Chendi: *Un gen de literatură națională — poveștile în versuri*, în vol. *Prinos lui D. A. Sturdza*, Buc., 1903, p. 215—231

[5] G. Călinescu: *Istoria literaturii române. Compendiu*. Buc., 1968, p. 64.

[6] I. Heliade-Rădulescu: *Michaida*, în vol. *Opere*, vol. I, Buc., 1939, p. 200—233.

[7] J. J. Bumbac: *Florinta. Epopee națională în 5 cîntece*. Cernăuți, 1880, p. 26—27.

Scanned with OKEN Scanner

poporului nostru), zugrăvind totodată și modul său specific de viață, mod dedus din anume concepții religioase, oglindite în mitologia populară[8]. La baza acestei concepții stă, desigur, ideea după care literatura națională trebuie să-și tragă seva din sufletul poporului, respectiv din creația sa spirituală și artistică. Cu atît mai mult i se cerea un asemenea lucru epopeii naționale, ce trebuia să înfățișeze viața poporului într-un moment dramatic, de fapt în cel mai caracteristic moment al evoluției sale istorice. Coșbuc, cum am arătat într-altă parte, împărtășește și el ideea despre necesitatea inspirației folclorice pentru crearea unei opere naționale, însă în căutarea unei epopei, punctul său de vedere este cu totul diferit de cel al înaintașilor săi. El nu pleacă, pentru a crea epopee, de la istorie, ca fapt sau personaj; pentru el conținutul epopeii este însuși basmul. Elementul așa-zis mitologic nu este pentru el un element exterior, decorativ, cum fusese la toți cei de dinaintea lui, ci devine însăși materia primă a epopeii. Ceea ce la ceilalți era numai un auxiliar, devine la el elementul esențial. De altfel, mai tîrziu, într-un articol rămas inedit, el va explica de ce istoria nu poate furniza subiecte epopeii. El scrie: „nu tot ce este fapt istoric poate să fie cîntat. Cînd eroul epopeii este persoană istorică, poetul nu poate să înșire ca istoricul orice fapte ale eroului, ci numai cele potrivite acțiunii epopeii. Eroul epopeii nu poate să fie nici o persoană prea modernă, nici una prea pierdută în vechimea vremilor. Faptele unei persoane moderne ne sînt tuturor cunoscute, de aceea ori nu le admirăm, ori nu le putem admira din cauza exagerării lor pe care-o cere acțiunea epică. Iar o persoană prea îndepărtată nu ne interesează și ne este prea necunoscută. O epopee românească, al cărei erou ar fi Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul, n-ar putea să reușească, din cauza lipsei de tradiție"[9]. Pasajul este prea elocvent, pentru a mai avea nevoie de comentariu. E de reținut deci că, după opinia lui, istoria noastră nu poate oferi poeților subiecte de epopee și deși nu spune nimic, în continuare, cu privire la domeniul de unde poetul epic trebuie să-și ia subiectul, — din exemplul său propriu deducem că se gîndea la basm. El n-a reușit să ne dea epopeea pe care-o visase

---

[8] La fel făcuse și I. Budai-Deleanu în *Țiganiada*, însă opera sa, din cauze care se cunosc prea bine, n-a avut influență asupra formării acestei idei.

[9] George Coșbuc: *Despre epopee*. Biblioteca Academiei R. S. România, ms. rom. 5300, nr. 9, f. 5—6.

Scanned with OKEN Scanner

în tinerețe și a explicat aceasta printr-o greșală de ordin tehnic: poliritmia și eterometria compunerilor sale de acest gen, care au împiedicat unitatea epopeii proiectate. Pentru un poet care dispunea de o adevărată virtuozitate ritmică și metrică, afirmația e cel puțin ciudată și e probabil că poetul n-a mărturisit, cu aceasta, fondul gîndirii sale. Ni se pare mai potrivit să credem că, pînă la urmă, soluția însăși pe care a imaginat-o, de a crea epopee din substanța basmelor populare, nu l-a mai satisfăcut și a renunțat, la timp, la ea. Oricum, de pe urma efortului său prelungit de a înzestra literatura română cu o epopee, ne-a rămas un număr considerabil de basme versificate, unele integral, iar altele fiind, de fapt, numai motive singulare, care au însemnat pentru el personal un util exercițiu al meșteșugului artistic, iar pentru poezia română cîteva reușite, de nivelul capodoperei. E de reținut că poetul a renunțat la cea mai mare parte din ele, neincluzîndu-le, decît în număr restrîns, după o foarte severă operație de selecție, în viitoarele sale culegeri de versuri: le-a considerat fie simple documente de atelier poetic, fie prin raportare la eșecul epopeii sale. În loc de epopee națională, Coșbuc ne-a lăsat „monografia lirică a satului românesc", înglobînd în ea și ceea ce s-a salvat din naufragiul epopeii sale. Nu este cazul să deplîngem acest naufragiu, cum făcea Dobrogeanu-Gherea, ci să ne fericim cu ceea ce efectiv a realizat: o operă națională în cea mai autentică accepție a termenului.

Acestea spuse, putem trece la discutarea fiecărei piese în parte, din ciclul de așa-zise basme versificate de poet.

a). *Pepelea din cenușă*. 1882—1883. Poemul a fost scris în perioada liceală a poetului și a fost citit în ședința din 8 aprilie 1883 a societății de elevi „Virtus romana rediviva". Critica lui, conform uzanțelor vremii, a fost făcută de colegul său I. Bîrsan. Din păcate, această critică nu a ajuns pînă la noi (n-a fost publicată în revista elevilor „Muza Someșană", așa că nu știm cum a fost întîmpinată piesa la data scrierii ei și nu ne putem da seama de contextul cultural al creației). Am fi dorit să știm cum și de unde i-a venit ideea de a versifica basme populare, idee care a fost, atît de dese ori, din grabă sau comoditate, atribuită influenței prof. Gr. Silași. Chiar așa însă, e necesar să reținem faptul că una din creațiile sale de acest gen, și anume prima dintre ele, este anterioară plecării sale la Cluj și deci independentă de influența

Scanned with OKEN Scanner

reputatului profesor Silaşi. *Onisim Filipoi* ştie că acest poem reprezintă ultima creaţie realizată de Coşbuc în cl. a VII-a şi că, de fapt, cu ea se deschide *„seria unor admirabile poveşti în versuri, publicate mai tîrziu în revista* (sic!) *Tribuna, poezii ce întruchipau într-un anumit fel, universul copilăriei de basm al* (sic!) *poetului"*[10].

Ceea ce surprinde, de la bun început, este însuşi titlul piesei, unde aflăm elementele evidente ale unui pleonasm. Numele eroului, Pepelea, vine de la slavul „pepel" care înseamnă cenuşă, aşa că ideea nu mai trebuia reluată în atributul „din cenuşă". Dar aceasta arată şi că semnificaţia etimologică a numelui nu se mai cunoaşte în popor şi că nici poetul nu o mai sesiza. Oricum, în piesa de faţă avem de a face cu unul din acei eroi de basm care, plecînd de jos, din rîndul oamenilor celor mai modeşti, reuşeşte, prin vrednicia şi inteligenţa sa, să urce miraculos toate treptele scării sociale, cîştigînd suprema demnitate (împărăţia). Este vorba de acea categorie de basme care exprimă legitima dorinţă a poporului de a vedea în capul statului pe exponenţii cei mai înzestraţi şi mai aleşi, de a vedea întotdeauna răsplătită noblеţea meritului personal şi vredniciei personale[11].

Povestea lui Coşbuc cuprinde astfel următoarea schemă motivică. Fetele craiului au fost furate de nişte zmei şi n-are cine să le salveze din ghearele lor, deoarece feciorul craiului, fratele lor, s-a prăpădit într-o bătălie, iar alţi voinici voluntari nu se găsesc în cuprinsul împărăţiei (motivul 1). Pepelea, fiul aparent „hăbăuc" al unei văduve sărace, e surprins de oamenii craiului lăudîndu-se că ştie unde se află fetele răpite şi cum pot fi eliberate. Dus la palat, el înlătură neîncrederea craiului, transformîndu-se într-un veritabil Făt-Frumos, primeşte sarcina de a le elibera pe fete şi i se făgăduieşte mîna uneia din ele şi împărăţia (motivul 2). Eroul pleacă în căutarea fetelor, coboară cu un leagăn prin „sorbul pămîntului" pe tărîmul celălalt, unde săvîrşeşte o întreită ispravă vitejească, omorînd doi zmei şi un balaur ce păzeau podurile de aramă, de argint şi de aur peste care trebuia să treacă (motivul 3). Ajunge, în fine, la palatul zmeului care le sechestrase pe toate fetele craiului, le făgăduieşte să le scape, cînd soseşte zburînd

---

[10] Onisim Filipoi: *George Coşbuc la Virtus romana rediviva*. În vol. *Studii despre Coşbuc*, Cluj, 1966, p. 60.

[11] Ovidiu Bîrlea: *Antologie de proză populară epică*. Buc., 1966, vol. I, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

— după canonul foarte cunoscut — buzduganul zmeului, anunțîndu-i iminenta venire (motivul 4). Sosind zmeul, ambii eroi se iau la întrecere, mai întîi din mîncare, apoi la luptă dreaptă, dar nu se pot dovedi unul pe celălalt. Se prefac apoi în două roți de flăcări care se ciocnesc și, în fine, se metamorfozează în două „pare" de foc. Bătălia ar fi rămas nedecisă fără miraculoasa intervenție a unui corb. Pentru un strop de apă sau unul de sînge, luptătorii îi făgăduiesc de mîncare cadavrele celor răpuși. Corbul îl ascultă pe Pepelea care i-a făgăduit mai mult, aduce cîteva picături de sînge și le lasă să cadă pe zmeu și acesta moare (motivul 5). Eroul pleacă cu fetele, ajunge la „sorbul pămîntului" și face semn însoțitorilor săi să-i scoată pe lumea albă. Insoțitorii le scot pe fete, dar cînd vine rîndul lui Pepelea, acesta, bănuindu-i de necredință, pune în leagăn un bolovan și vede temerile sale îndeplinindu-se: tovarășii lui lasă leagănul să cadă îndărăt (motivul 6). Rămas singur pe tărîmul celălalt, eroul salvează de la moarte puii unei pajuri, pe care îi pîndea un balaur. Pajura, din recunoștință, îl scoate la lumină, nu însă înainte de a fi gustat din carnea eroului. Astfel, în timpul zborului, eroul trebuie s-o hrănească mereu cu carne și, cînd mai să ajungă, îi lipsesc merindele; în această situație, Pepelea își taie pulpele și i le dă pajurei (motivul 7). Ajuns la suprafață și revenit în satul său, Pepelea află că fata cea mare a craiului s-a și măritat, că a doua tocmai își serba nunta, și că cea de a treia mai avea puțin pînă să se mărite și ea. Se duce la palat, se face cunoscut cu ajutorul unui inel — alt clișeu foarte frecvent în basme — și fetele povestesc cum s-au întîmplat toate. Insoțitorii necredincioși sînt pedepsiți, iar eroul se însoară cu fata cea mai mică a craiului, obținînd apoi și tronul (motivul 8)[12].

Autenticitatea folclorică a sursei sale de inspirație nu poate fi pusă la îndoială, chiar dacă pentru moment nu putem aduce un prototip concret. Toate motivele sînt folclorice[13], iar înlănțuirea lor este de asemenea în sensul tradiției. Într-un singur punct

---

[12] Am folosit pentru analiză textul publicat în *Revista societății Tinerimea română*, Buc., 2(1922) nr. 1—4, p. 9—16.

[13] G. Călinescu: *Estetica basmului*. Buc., 1965, p. 45, 131: episodul pajurei; p. 195—196: eroul Cenușotcă; p. 219: zmeul și notorietatea eroului; p. 23, 26-27: clișeul aruncării buzduganului; p. 25: trecerea podurilor; p. 30: întrecerea în mîncare; p. 53: sorbul pămîntului și tovarășii trădători; p. 56: ajutorul corbului; p. 29: metamorfoza celor doi luptători în flăcări.

poetul nu urmează întru totul canonul popular cunoscut, dar aceasta nu înseamnă că basmul cunoscut de el n-ar fi putut circula în maniera versificării sale. Astfel, poetul nu definește calitatea însoțitorilor eroului; de fapt nu este consecvent în definirea lor. În finalul părții a V-a a compunerii, Coșbuc îi arată ca fiind „fîrtați" aleși de dînsul, dar nu exploatează cum trebuie momentul. În basmul popular se cere ca actul de trădare să fie săvîrșit de unii tovarăși, legați de erou prin datorie de recunoștință, numai astfel putînd fi pusă în lumină malignitatea absolută și subliniată dificultatea cu care are de luptat eroul în cariera sa. De altfel, basmul popular ține să aleagă între nerecunoștința omului și recunoștința pasării. Or, poetul nu insistă adupra acestui moment cu atenția cuvenită, din care cauză povestirea lui apare gratuită, inexplicabilă. Insoțitorii eroului sînt niște simpli invidioși, care-și însușesc merite străine, fără a deveni un simbol de umanitate. În rest, poetul procedează ca orice bun povestitor popular, grupînd motivele în serii de opoziții binare: furtul fetelor — aflarea unui salvator în persoana unui „Pepelea", neputința eroului de a obține victoria — intervenția miraculoasă a corbului, trădarea însoțitorilor — salvarea puilor de pajură, nunta nemeritată a impostorilor — sosirea eroului. Este vorba de structurarea întregii compuneri pe o serie de asemenea opoziții binare, care au darul de a prelungi surprizele și de a frustra permanent așteptarea cititorului, ceea ce asigură, de fapt, succesul artistic al povestirii. Structural deci, povestirea lui Coșbuc nu denaturează maniera folclorică, ci, dimpotrivă, întrunește calitățile de bază ale unei reușite narațiuni populare, ritmîndu-se pe opoziția, mereu reluată, dintre o lipsă și dintre lichidarea ei[14]. Putem afirma, așadar, că povestea versificată a lui Coșbuc este autentică, atît în fondul, cît și în forma și structura ei.

Creație de adolescență, e normal ca piesa de față să cuprindă numeroase stîngăcii ritmico-metrice[15] și scorii lexicale[16], care o

---

[14] Alan Dundes: *The Morphology of North American Indian Folktales*. Helsinki, 1964 (FFC, LXXXI, 3, 195), p. 62: după sistemul *Lack/Lack Liquidated*.

[15] Din punct de vedere metric, semnalăm două versuri incomplete (113: *Ostașul spune* și 578: *Și la crai*); din punct de vedere ritmic remarcăm necondanța dintre căderea accentului metric și al celui natural (al limbii vorbite) în exemplele 26: *Nepăsător de viață*, sau 42: *Porunca din nou a dat*.

[16] Printre acestea citām, 10: *razi* pluralul de la raze, din necesități metrice; cazul similar 15: *căsi* pluralul de la case poate fi, de fapt, un plural regional *căși* imprimat greșit: folosește impropriu pe *înfrînge* în locul lui *frînge* (18 și 179);

Scanned with OKEN Scanner

așază printre poemele neizbutite. Sînt de asemenea ușor identificabile ecouri din Alecsandri[17], ceea ce explică modalitățile artistice ale începuturilor sale poetice. Mai este de reținut că piesa urmează versificația populară, atît ca metru și ritm (tetrapodia pirică acatalectică și catalectică), cît și ca rimă (alăturarea omofonică a distihurilor, ca simple asonanțe uneori, alteori în formație dactilică a genitivelor plurale)[18]. De altfel, însuși poetul nu a făcut caz de această creație. Ea este importantă numai pentru urmărirea dezvoltării personalității sale. El își începe cariera poetică versificînd materiale folclorice, cu mijloace artistice asemănătoare cu cele folclorice, în cea mai pură și mai fidelă manieră folclorică. La data cînd și-a scris poemul, Coșbuc nu era încă decît un bard popular, de fapt acel improvizator care fabrica versuri de dragoste și strigături satirice pentru fetele și flăcăii din satul său, iar piesa nu ne face, prin absolut nimic, să presimțim pe marele poet de mai tîrziu. Un singur an desparte piesa aceasta de poezia „Filozofii și plugarii", dar acest an reprezintă o „distanță categorică", saltul de la versificatorul încă inabil la creatorul aproape matur. Subliniem încă o dată faptul că acest salt s-a petrecut ca o culminație a epocii sale năsăudene, în care sîntem tentați — după toate aparențele — să vedem momentul esențial al formării sale.

b). *Fata craiului din cetini*. 1886. Această compunere e una din cele două care au contribuit, în cea mai mare măsură, la crearea impresiei că poetul ar fi versificat basme populare. Schema motivică a poemului e următoarea: Tabără-împărat are trei

---

forme populare: 85: *basmă*, 227: *a mînă*, 475: *aiaptă*, 478: *un'e* pentru *unde* din necesități de rimă, 585: *nice*, alături de neologisme stridente: 55: *mod*, 208 și 529: *narat*, 275: *discuri*, 342: *consultară*, 419: *monstru* și orășenisme transilvănene: 154: *palută*, 164: *momînt*, 352: *consoți*. Toate denotă o certă nesiguranță în nimerirea tonului cerut de specia artistică.

[17] E de reținut paralelismul dintre v. 92—95 din *Novac și corbul* (vezi Vasile Alecsandri: *Poezii populare ale românilor*. Ediția Gh. Vrabie, Buc., 1965, p. 223—224: *Și pe cer el se zărea, /Întîi ca un porumbaș,/ Apoi ca un lăstunaș,/ Apoi ca un bondăraș*, și v. 318—321 din compunerea lui Coșbuc: *Pînă ce mi se vedea,/ Întîi ca o rîndunea,/ Apoi ca un stigleț,/ Apoi ca un bonzărel*. În ambele cazuri, clișeul se raportă la plecarea corbului să împlinească rugămintea eroului.

[18] Asonanțe, în stil popular: *înalt* cu *așezat* (v. 396—397) și *zice* cu *duce* (v. 461—462). Rime dactilice, 198—199: *Palatele zmeilor/ Curțile tîlharilor*. Versuri fără perechi rimate: 239—240: *Că nu-i poartă corbii ochii,/ Cioarele picioarele* unde efectele eufonice țin de rima internă, mai ales la 240 și cazul v. 458: *Lucru-acesta era greu*.

Scanned with OKEN Scanner

feciori, unul mai viteaz decît celălalt, de unde imposibilitatea pentru el de a alege din ei pe moștenitorul tronului (motivul nr. 1: dificultatea desemnării succesorului). El imaginează o întrecere bărbătească, între cei trei feciori, în urma căreia să poată decide: va moșteni împărăția acela dintre ei care va fi în stare să dobîndească mîna Viorichii, fata lui Crai-Încetinat (motivul nr. 2: pețirea ca întrecere pentru desemnarea succesorului la domnie). Crai-Încetinat a făcut din pețirea Viorichii o întreprindere aproape imposibilă: deoarece o dată cu fata, el trebuie să-și dea și împărăția, a născocit condiții extrem de grele pentru viitorul ginere; el își închide fata într-un turn, iar pețitorilor li se pretinde să ajungă de-a călare pînă la fereastra ei și să-i ia de pe cap, în văzut lumii, cununa de flori (motivul nr. 3: sarcinile impuse pețitorilor). Pleacă feciorul cel mai mare al lui Tabără-împărat dar, nesocotind pe o bătrînă ce-i iese în cale, nu reușește în întreprinderea sa și se întoarce rușinat acasă. Fratele mijlociu pățește la fel (motivul nr. 4: insuccesele fraților mai mari). În fine, pleacă și Trandafir, fratele cel mai mic, care o omenește pe bătrînă și primește de la ea sfat și îndrumări, ceea ce îi va asigura reușita (motivul nr 5: sfatul babei). Ea îi spune că numai dacă va afla, în hergheliile tatălui său, pe „Cal-din-spumă", va reuși să ia coroana de flori de pe capul Viorichii. El se întoarce și cere tatălui său calul, dar acesta nu știe de unde să-l mai ia; el îl află totuși, oferind hergheliei să mănînce jăratec. În bătaia de joc a fraților săi mai mari, singurul cal, care s-a prezentat să mănînce jăratecul, a fost mîrțoaga cea mai jigărită din toată herghelia (motivul nr. 6: dobîndirea miraculoasă a calului năzdrăvan). Calul se preschimbă într-un animal admirabil, iar Trandafir pleacă în pețit. Se supune probei și reușește nu numai să ia cununa de flori de pe capul Viorichii, ci să o și sărute în timpul zborului (motivul nr. 7: succesul fratelui celui mic în întreprinderea sa). Povestea, așa cum era de așteptat, se încheie cu nunta celor doi tineri, iar Trandafir moștenește ambele împărății, unind pe cea a tatălui său cu cea proaspăt dobîndită prin cîștigarea nevestei (motivul nr. 8: nunta soluționează problema succesiunii imperiale).

Subiectul basmului este dobîndirea împărăției, cu ajutorul clișeului eroic al dobîndirii nevestei, care se face, la rîndul său, prin dobîndirea calului năzdrăvan. Iată cum, cele trei mari isprăvi din cariera unui erou (dobîndirea calului, a nevestei și împărăției) se subordonează una celeilalte, într-o suită obligatorie, modelată,

Scanned with OKEN Scanner

deasupra tuturor marilor isprăvi stînd cea a dobîndirii împărăției. Lucrul merită a fi reținut, deoarece, după analiza unui mare număr de basme românești, G. Călinescu nu afla nicăieri ceva asemănător și-l definea pe Făt-Frumos, respectiv pe eroul tipic de basm, exclusiv prin laturea sa erotică, fiind problemă de „vîrstă" și de „criză". Dobîndirea împărăției, ca urmaș al tatălui său sau ca soț al fetei pețite, i se părea de un interes secundar[19]. Or, la Coșbuc, ceea ce i se părea secundar devine principal. Într-o asemenea situație, vedem că George Coșbuc nu versifică, de fapt, un basm popular, ci crează un basm propriu, cu ajutorul unor clișee tipice pentru basmul folcloric, pe care le așază într-o ordine logică, bine motivată, în funcție de subiectul ce și l-a ales. Acesta este un fapt vrednic să fie reținut: nu sîntem, în cazul de față, în prezența unui basm versificat, ci în prezența unei piese originale, reconstituite din elemente tradiționale, în același sens în care ar opera și un povestitor popular.

Asemănarea cu procedeul popular de a compune cu motive și formule poetice prefabricate merge și mai departe, cînd știm — de pildă — că practica folclorică cere ca înșiruirea diferitelor episoade și motive să se succeadă într-o ordine strictă, de opoziții binare[20], care trebuie să creeze impresia dezvoltării strict cronologice a subiectului, fără crearea de momente de contratimp, de suspendare a liniarității cronologice, fără crearea de planuri temporale suprapuse. În basmul lui Coșbuc se află două serii de asemenea opoziții binare, care se dezvoltă unele din altele, condiționîndu-se reciproc, începutul soluționîndu-se abia în final, iar cealaltă serie aflîndu-și soluția, mai îngustă, în cuprinsul basmului. Astfel, Tabără-împărat nu știe cum să-și asigure succesiunea, fapt care se remediază în final prin reușita eroului într-o mare întrecere; eroul nu poate izbîndi în această întrecere fără ajutorul calului năzdrăvan, lipsă suplinită prin ascultarea de sfatul bătrînei. Problemele se pun în trombă, una după cealaltă, creînd tensiune și curiozitate, frustrîndu-ne mereu așteptarea: împăratul nu știe pe cine să-l lase moștenitor, își trimite feciorii în pețit, condițiile grele ale pețitului, gradația însăși a nereușitei succesive a fraților mai mari pînă vine rîndul celui mai mic, acesta se întoarce la

---

[19] G. Călinescu: *Estetica basmului*. Buc., 1965, p. 214.

[20] A. Dundes: *The Morphology of North American Indian Folktales*. F. F. C. 195, Helsinki, 1964 apud Mihai Pop: *Metode noi în cercetarea structurii basmelor*, în vol. *Folclor literar*, Timișoara, 1967, p. 8.

sfatul babei, dobîndește calul năzdrăvan. Soluțiile sînt de căutat în mergerea inversă pe firul acțiunii schițate mai sus: calul năzdrăvan îl ajută pe erou să cîștige întrecerea, cu aceasta el dobîndește fata și împărăția ei, dar de asemenea, prin cîștigarea întrecerii, se dovedește apt a deveni împărat în locul tatălui său, așa încît nunta reprezintă, de fapt, unirea celor două împărății sub stăpînirea eroului. De fapt, prima jumătate a basmului conține potențial cealaltă jumătate; în prima se pun probleme, într-a doua ele se rezolvă. Dar acest paralelism nu se face întîmplător, ci prin modelarea cuprinsului, de fapt a motivelor, într-un sistem complex și complicat de opoziții binare, a căror soluționare se face pe rînd, pînă la ultima, care corespunde începutului și definește conținutul însuși al basmului, determină categoria și tipul lui. Înșirarea cronologică a motivelor nu este așadar un procedeu primitiv, ci dimpotrivă — după cum credem că s-a văzut din discuția de mai sus — o procedare savantă, capabilă să asigure succesul artistic al povestirii, să-i dea viață și tensiune, să creeze interes. Coșbuc a intuit foarte bine acest mecanism și l-a respectat întocmai. De altfel, și Eminescu făcuse la fel în „Călin", povestind în același mod episoadele basmului și creînd impresia succesiunii cronologice, liniare a acțiunii[21]. Numai Bolintineanu, din cîte știm, a încercat să inoveze în această direcție, dar n-a stăruit. În basmul „Înșiră-te, mărgărite!", el inversează ordinea episoadelor, începînd de fapt cu sfîrșitul[22], și creează, pentru o acțiune săvîrșită în trecut, un permanent punct de referință în prezent. El a folosit experiența romanului modern, de a pune povestirea în gura unui personaj al basmului însuși. În celelalte basme pe care le-a mai prelucrat, Bolintineanu revine însă la schema tradițională.

În ceea ce privește autenticitatea folclorică a motivelor folosite de Coșbuc, avem de spus următoarele. Motivul succesiunii imperiale este unul din cele mai importante în basm și de aceea e foarte răspîndit, deși soluțiile sînt foarte diferite. Numai în basmul lui Coșbuc întîlnim două forme diferite ale lui: pentru cazul cînd împăratul are mai mulți feciori și pentru cazul cînd are o fată. În primul caz, spre a ști cui să-i lase împărăția, el își trimite feciorii

[21] Eminescu: *Călin*. Succesiunea liniară a motivelor: dragostea ilicită a fetei, alungarea ei de către părinte, întoarcerea lui Călin, nunta tinerilor.

[22] D. Bolintineanu: *Poezii*. Minerva, 1905, ciclul *Basme*, p. 153—186, textul *Șir-te, mărgărite*. Vezi vol.: *Legende sau basme naționale în versuri*. Buc., 1858, broșura 1.

Scanned with OKEN Scanner

să-și dobîndească nevasta, pornind de la concepția, specifică pentru basmul popular, că cine își poate găsi o nevastă — bineînțeles în condiții speciale de exogamie — poate și merită să conducă o țară. În cazul al doilea, împăratul, știind că o dată cu fata trebuie să-și dea și împărăția, pune cît mai multe piedici viitorului ginere, cu toate că este oricînd gata să satisfacă gusturile și chiar capriciile fetei sale[23]. Uneori, piedicile le pune însăși fata, împăratul sancționîndu-le cu puterea lui[24]. Motivul sarcinilor impuse petitorilor se individualizează precis în aceste condiții. Apare cu o frecvență extremă, în nenumărate formulări locale, fiind de fapt, pentru basmele în care dobîndirea nevestei este elementul central, însuși motorul întregii acțiuni[25]. Nereușita fraților mai mari care, de regulă, sînt făloși și neatenți cu oamenii de jos, în cazul nostru, neatenți cu baba năzdrăvană — poate personificarea vreunei zile din săptămînă[26], despre care Coșbuc a și scris, după cum s-a arătat la vreme, un articol documentat și interesant — este totdeauna conjugată cu reușita fratelui celui mai mic[27]. Clișeul are, de obicei, aceeași triplă desfășurare ca și la Coșbuc, repetiția întreită creînd un suspans viguros al acțiunii și avînd rolul de a sancționa inversibilul. Fratele cel mic este, de obicei, modest, bine crescut; pleacă la drum fără alai, fără podoabe sau bani și întotdeauna, prin purtările sale, cîștigă dragostea și devotamentul unor viitoare ajutoare în drum. Soluția lui Coșbuc se încadrează în aceasta schemă generală. În fine, toate marile isprăvi ale eroului se săvîrșesc cu ajutorul calului, care, sub aparența unei mîrțoage jalnice, ascunde toate virtuțile excepționale ale tinereții sale[28].

---

[23] G. Călinescu: *op. cit.*, p. 222—240.

[24] Stith Thompson: *The Folktale.* New York, 1951, p. 106.

[25] *Ibidem*, p. 106; Stith Thompson: *Motiv Index of Folk Literature.* Copenhaga, 1958. H. 335, 310; T. 50. 1. 2.; 97; J. Bolte und G. Polívka: *Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm.* Leipzig, 1915, vol. II, 20, 28, 87; III, 268; IV, 138, 140; G. Călinescu: *op. cit.*, p. 227—231.

[26] Mario Ruffini: *I „Santi giorni" nel folklore romeno*, în *Memorie della Accademia Lunigianese di Scienze „G. Capellini"* 33/11 (1964) fasc. 2.

[27] G. Călinescu: *op. cit.*, p. 195; Stith Thompson: *The Folktale*, p. 125; *Motiv Index.* H. 1242.

[28] G. Călinescu: *op. cit.*, p. 105, 223—224; J. Bolte-G. Polívka: *op. cit.*, II, 274; III, 18, 97, 108; St. Thompson: *The Folktale*, p. 61.

Scanned with OKEN Scanner

Un alt procedeu care apropie prelucrarea lui Coșbuc de basmul folcloric este folosirea unor formule identice, prin repetiție, în aceleași situații narative (ca acele formule pseudo-versificate, inițiale, mediane sau finale din basmul folcloric). Faptul își află paralela în acele atît de mult discutate repetiții homerice, care reprezintă o treime din cuprinsul efectiv al celor două epopei[29]. Dar poetul cunoaște și pericolul procedeului, de aceea disimilează momentele epice care se repetă: de fiecare dată, întîlnirea cu baba e povestită altfel. Unii termeni locali întăresc și ei impresia de autentic[30], deși — în linii mari — lexicul este normal, cel de toate zilele, fără nimic căutat. Deși versurile prezintă unele stîngăcii explicabile prin vîrsta poetului, apar și unele semne de măiestrie ce prevestesc pe viitorul stilist[31].

În încheiere putem, așadar, spune: Coșbuc, în crearea acestui basm, nu s-a inspirat de la un text anume, el nu a versificat o piesă concretă, ci a realizat un basm propriu cu ajutorul clișeelor prefabricate din rezerva generală de formule artistice ale poporului. În alcătuirea povestirii, el dovedește că a avut intuiția structurii reale a basmului popular, operînd cu motivele tradiționale ca un autentic povestitor popular, încadrîndu-le în sistemul tipic de a le grupa în opoziții binare. În felul acesta, poetul a reușit să creeze o atmosferă plină de tensiune și interes. Aspectul formal al textului contribuie și el la amplificarea impresiei de autenticitate internă a compunerii, de unde s-a format și convingerea că ar fi vorba de o simplă versificare de basm și nu de crearea unui basm cult.

c). *Fulger. Poveste în versuri*. 1887. Poemul este, de fapt, un basm frustrat. Subiectul său e „peținea eroică" și, după modelul corespunzător, ar trebui să se termine cu nunta eroului. Coșbuc însă intervine în desfășurarea narațiunii, întrerupînd cariera eroului, chiar la primii pași ai acestuia. Astfel, după cum foarte bine

---

[29] Astfel v. *Cu turnul de mărgele și-n jur cu bărbănoc* și emistihul *frumoasă cum e luna* se repetă de trei ori; v. *Pe fată de-o cîștigă, cîștig-o-mpărăție* se repetă de două ori.

[30] *mîncă, să mînce, rocoină, vîzdoage.*

[31] Folosirea adverbială a substantivului *rîndunel* în formula *zboară rîndunel*, prin eliziunea conjuncției de comparație, acordă expresiei o mare valoare metaforică. Procedeul îl va folosi, cu succes, în continuare.

Scanned with OKEN Scanner

s-a arătat, Coșbuc părăsește *„în parte, mentalitatea populară"*[32], umanizînd basmul, coborîndu-l din rama impasibilității sale. Dar să descriem piesa!

Fulger, feciorul lui Crai-Negru, pleacă s-o pețească pe Salba, fata lui Volbură-împărat (motivul 1: plecarea eroului în pețit). Volbură-împărat, ca toți împărații care au fată de măritat și știu că o dată cu fata își pierd și tronul, fiind obligați să-l cedeze ginerelui norocos, pune sarcini grele pețitorului: să aducă apă miraculoasă din fîntîna lui Negură-împărat, să aducă un cal galben fără de splină din țărmurile mării și, în sfîrșit, să aducă mărgeaua fermecată care învie pe morți (motivul 2: sarcinile impuse pețitorilor). Salba, care se îndrăgostește de erou, îi vine într-ajutor la primele două încercări, dîndu-i o năframă fermecată și un inel vrăjit, cu care el reușește să fure apa și armăsarul (motivul 3: ajutorul fetei pețite acordat pețitorului). A treia ispravă ce i se cere e însă direct o imposibilitate. Fata nu-i mai poate fi de folos, eroul nu se mai întoarce din drumul său, pierzîndu-se pe cale. Coșbuc întrerupe aici povestirea, lăsîndu-ne cu sentimentul amar al eșecului. Este ceva asemănător cu ceea ce întîlnim în poemul *Ideal*, în care mijește o notă de pesimism caracteristic pentru filozofia poetului, insuficient pus în lumină pînă acum. Mîna Salbei reprezintă idealul de bărbăție a eroului, dar acesta nu o va dobîndi niciodată. Ca și fata de împărat din *Ideal*, Salba o să-i aștepte zadarnic întoarcerea; eroul va fi solicitat aiurea de alte fascinații.

Și în poemul *Fata craiului din cetini* e vorba de „pețitul eroic", concentrat în jurul motivului sarcinilor puse pețitorilor, dar, în fiecare din cele două poeme, lucrurile se petrec după alt canon. În cazul de față, basmul e construit pe un *adynaton absolut*, de categoria acelei cunoscute „Verkehrte Welt". O clasificare a sarcinilor impuse pețitorilor se află în Stith Thompson[33], care determină nu mai puțin de șapte categorii de asemenea munci. E vorba de o categorie de sarcini imposibile sau absurde, altele ce contravin legilor naturii, de sarcini paradoxale, de sarcini care pretind pentru rezolvarea lor o viteză miraculoasă, sarcini plictisitoare și obosi-

---

[32] Al. Dima: *„Cei mai rodnici ani ai vieții" lui George Coșbuc. Poetul la Sibiu*, Sibiu, 1938, p. 20.

[33] Stith Thompson: *Motiv-Index of Folk Literature*. H. 1000—H. 1199: *Nature of tasks*. Vezi și Bolte-Polívka: *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Leipzig, 1930—1932, vol. II, p. 20, 28, 87; III, 268; IV, 138, 140.

toare, sarcini supranaturale și altele, în fine, în care se cuprinde obligația de a fura, de a captura sau de a elibera pe cineva din captivitate. Clasificarea nu excelează prin acuratețe logică, are însă meritul de a ne da o imagine amplă despre varietatea și multimea soluțiilor artistice imaginate.

Aducerea apei miraculoase, care conferă de obicei și altceva decît în poemul de față, unde atribuie oamenilor sănătate veșnică și veselie eternă, este un motiv foarte cunoscut în basmele tuturor popoarelor, în mod deosebit ca episod neindependent, ci subordonat unei alte finalități, ca și aici[34]. Apa aceasta, căreia Coșbuc îi va închina un alt poem-basm, încercînd să creeze o legendă etiologică și astfel să dea motivului o viață neatîrnată în *Izvor de apă vie*, este foarte bine păzită și dobîndirea ei nu se poate face fără un ajutor miraculos din afară.

Motivul dobîndirii calului este de asemenea un *topos* universal. Spre deosebire însă de ceea ce ne oferă tradiția basmului, Coșbuc pare să aibă un merit remarcabil în forjarea acestui episod. Eroului i se cere să fure un cal năzdrăvan, din mijlocul unei herghelii sălbatice și de sub paza unui balaur. Numai cu ajutorul inelului vrăjit primit de la Salba, eroul reușește, împietrind herghelia și pe paznic.

Mai important decît ambele motive discutate mai sus și formînd însuși miezul povestirii este motivul ajutorului pe care eroul îl primește de la însăși fata pețită. Sînt foarte numeroase cazurile cînd fata, conștientă de valoarea ei, fixează ea sarcinile pentru peținori și trăiește momente de bucurie la vederea eșecurilor lor[35]. Ea se plimbă prin grădina palatului și privește satisfăcută capetele foștilor ei peținori, înfipte în pari. În cazul nostru, avem de-a face cu un alt motiv, cu mare și străveche răspîndire. Este vorba de mitul lui Iason și al Medeei. Pentru a obține lîna de aur, Iason e obligat să îndeplinească mai multe munci. Medeea, fiica celui care i le-a impus, se îndrăgostește de Iason și, fiind expertă în practici vrăjitorești, îi vine într-ajutor. Ei reușesc să fugă, să scape de

---

[34] Stith Thompson: *op. cit.*: H. 1151. 21: *Task stealing magic healing water*; H. 1321: *Quest for marvelous water*; 1321. 2: *Quest for healing water. Pentru același motiv* și Bolte-Polívka: *op. cit.*, vol. I, p. 510, 513; II, 394, 400; III, 32; IV, 107, 373: *Wasser des Lebens*. În folclorul românesc, Adolf Schullerus: *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenwarianten*, Helsinki, 1928, p. 43, tipurile 460, 461 A—B.

[35] G. Călinescu: *Estetica basmului*, Buc., 1965, p. 230—231.

Scanned with OKEN Scanner

urmărirea tatălui ei, dar ajunși în Grecia, Iason o părăsește pe salvatoarea sa [36], ceea ce provoacă un deznodămînt extraordinar de tragic. Subiectul constituie unul din marile motive literare universale, putînd fi urmărit de la Pindar și Euripide [37], pînă la Grillparzer și mai nou, într-o interpretare modernă, la Jean Anouilh.

Probabil că poetul, care mai tratase o dată subiectul „peți-tului eroic" [38], a ținut să abordeze o altă varietate a lui, din care, la sugestii venite din cultura lui clasică, a făcut însuși centrul acestui poem. Și a fost atît de mult preocupat de motiv, încît s-a străduit să caute o modalitate proprie, personală, de tratare a lui. Pentru aceasta a și întrerupt povestirea pe inversul situației lui. Cu aceasta, Coșbuc pășește din nou pe terenul marii literaturi universale, fără însă a fi putut să egaleze, prin creația lui, marile și celebrele exemple pe care le-a avut în față.

Mai rămîne să discutăm problema celei de a treia sarcini și în ce anume rezidă simbolismul ei. Eroul trebuia să meargă în Țara Dalbă (denumire de pus în legătură cu expresia curentă „lumea albă"), unde niște fete păzesc, în sînul lor, mărgele fermecate care învie morții. Aceste fete, ca vechile „sirene" ale lui Ulisse, au puterea de a fermeca pe bărbați, făcîndu-i să uite rosturile lor și luîndu-le mintea. Am întîlnit acest *topos* și în poemul *Cetină-Dalbă*. Salba nu-l poate feri pe erou de farmecele lor; singură iubirea lui — dacă e sinceră și puternică — îl poate salva. Poetul face dovada unui instinct artistic foarte sigur, cînd nu-și continuă povestirea, arătîndu-ne cum tînărul Fulger își părăsește drumul și uită de rostul călătoriei sale. El nu ne mai zugrăvește căderea eroului, lăsîndu-ne să terminăm noi povestirea cu imaginația noastră: cunoscînd primejdia la care se expune și faptul că a plecat cu totul neajutat, văzînd apoi că nu se mai întoarce, singura soluție ce se impune e că Fulger n-a putut rezista farmecelor acelor fete, că s-a lăsat ademenit de ele și reținut în țara lor „Dalbă". Salba, numai cu rugăciunile ei, nu l-a putut feri de primejdie.

---

[36] Emmanuel Cosquin: *Contes populaires de Lorraine comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers*, p. 28.

[37] L. Preller: *Griechische Mythologie. Zweiter Band: Die Heroen*, Berlin, 1875, p. 318—335; Liviu Rusu: *Eschil, Sofocle, Euripide*, Buc., 1961, p. 286—296.

[38] *Fata craiului din cetini.*

În general, simbolismul piesei e destul de neguros. Eroul o iubește pe Salba. Poetul are grijă să descrie, cu subtilitate și delicatețe, procesul îndrăgostirii reciproce a celor doi eroi, introducînd la începutul poemului său un moment liric de mare măiestrie. De ce atunci povestea se încheie pe presupusa necredință a eroului? Acesta nu este vinovat de nereușită; el e trimis într-o întrerpindere sortită de la început eșecului. Pe de altă parte, neizbînda lui apare ca o cenzurare a temerității și a idealului. Avem așadar impresia că poemul e lipsit de o axă estetică și că evoluează în neclar și confuz, nereușind să devină o creație pertinentă. Ca toate celelalte așa-zise „basme versificate", și cel de față nu a fost reținut de poet pentru volumele sale definitive, ceea ce pare să arate că însuși Coșbuc nu-l considera mai mult decît un „păcat al tinerețelor".

Din punctul de vedere al realizării artistice, nu sînt de semnalat lucruri deosebite. Am vorbit de pasajul îndrăgostirii eroilor, care este realmente o mică bijuterie; mai menționăm aici pasajul în care se descrie cavalcada hergheliei sălbatice, care are o grandoare sonoră remarcabilă. Ambele momente sînt însă submerse în elementele de convenție epică, cum ar fi, de pildă, repetiția molestă a numerelor simbolice, în special cifra trei, care revine cu obstinație în zece contexte deosebite, după ce așa-zisul basm e el însuși modelat pe întreita repetiție a sarcinilor. Sînt de reținut unele efecte de eufonie [39]. Cele cîteva scorii de ordin lexical [40] par să nu sporească prea mult nereușita unui poem condamnat de la bun început.

În încheiere, putem spune că în această creație e vorba de versificarea unui început de basm (de fapt a unui fragment de 3 motive), fără ca poetul să meargă pînă la capăt. În felul acesta, basmul apare frustrat de însăși semnificația sa. O dată cu întreruperea carierei eroului s-ar fi cuvenit, cum arăta G. Călinescu [41], ca poetul să găsească un nou simbolism pentru compunerea lui, în lumina căruia această întrerupere să-și găsească motivarea de ordin superior. Or, acest lucru nu i-a reușit poetului nostru. Calitatea nesatisfăcătoare a întregii opere, cu toate meritele mai

---

[39] *În herghelie,/Nebuni și sălbatici săltau*, unde e vorba de o simplă aliterație, sau: *fugea fugaru-n fugă*, unde avem de a face cu o complexă figura etymologica.

[40] *Port* pentru *poartă* (pers. III pl. a indic. prez.), *beu* pentru *beau*, *modru*, *palută*.

[41] George Călinescu: *op. cit.*, p. 214.

Scanned with OKEN Scanner

mărunte pe care le-am subliniat la vreme, nu ne face să regretăm că basmul a rămas fără sfîrșit.

d). *Izvor de apă vie*. 1887. Aparent, și piesa aceasta e un basm în versuri. Dacă ne apropiem însă de text fără idei preconcepute, vedem că lucrurile se schimbă. Sîntem, de fapt, în prezența unei compuneri complexe, care utilizează elemente de basm, fără a fi, în realitate, basm. Însăși structura piesei mărturisește acest lucru. Compunerea cuprinde trei părți, inegale. În prima, avem de-aface cu un basm ratat, legat de figura lui Prier-Alb, feciorul lui Tulnic-împărat. Aflăm despre acesta că a plecat în lume, conform schemelor celor mai comune și mai banale de basm, să-și caute iubita pierdută, poate răpită de cineva (motivul 1: plecarea eroului în căutarea iubitei). El lasă fratelui său Prier-Negru o năframă, pe care acesta să citească soarta lui: dacă va apărea pe ea o dungă de sînge, să se știe că a fost răpus și să se pornească în căutarea lui (motivul 2: năframa prevestitoare de nenorocire). Aflînd într-o zi dunga de sînge, Prier-Negru pornește la drum să-l caute și-l găsește într-o pădure, preschimbat în stană de piatră (motivul 3: eroul e metamorfozat în stîncă). Prier-Negru se duce la Sf. Luni [42], care-i dă sfatul să caute apa vie, cu care, stropind stana de piatră, să-și învie fratele (motivul 4: apa vie). Aici se oprește povestirea. Nu ni se mai spune ce s-a întîmplat cu cei doi frați, dacă Prier-Negru a reușit să afle apa miraculoasă, dacă Prier-Alb a fost înviat, dacă a reușit să-și găsească iubita după care plecase etc. Poetul, ajungînd la motivul „apa vie", abandonează prima povestire și începe alta, cu scopul de a explica originea și calitățile miraculoase ale apei.

Cu aceasta am ajuns la cea de a doua parte a compunerii, care are următorul cuprins. A fost odată un împărat, crunt și singuratec, care „n-a cunoscut plînsul", numit Crai-Sînger. Numele sugerează caracterul și faptele lui. El avea o fată, pe Lina, singura ființă pe care o iubea, dar cu o dragoste ciudată și egoistă. În răutatea lui, a zidit un turn ferecat și și-a închis fata în el, izolînd-o complet de lume (motivul 1: fata închisă în turn). Craiul, plin de neîncredere, ia la cercetare pe însuși paznicul turnului care, supus

---

[42] L. Șăineanu: *Basmele române*, p. 368: *„mai rar se pomenește de sf. Luni și foarte rar de sf. Sîmbătă"*; Mario Ruffini: *I „santi giorni" nel folclore romeno*, în *Memorie della Accademia Lunigianese di Scienze „G. Capellini"*, 33/11(1964) fasc. 2, p. 83—86: sf. Luni are în Banat o funcție pastorală.

la chinuri, mărturisește că un tînăr, Calapăr, se întîlnește pe furiș cu domnița. Craiul dă poruncă să fie ucis Calapăr, dar și toți tinerii din țară. În același timp sînt ucise și toate fetele, deoarece craiul face și un puternic complex de misoginism. Pe Lina, craiul o scoate din turn, o pedepsește tunzîndu-i cosițele și purtînd-o cu un alai rușinos prin cetate, apoi o alungă în pădure (motivul 2: pedepsirea fetei nevinovate pentru o presupusă înclinație amoroasă neîngăduită). Din acest moment, poetul părăsește definitiv canavaua basmului, născocind restul povestirii. Astfel ne spune că fata s-a metamorfozat în izvor, deoarece a băut din propriile sale lacrimi. Metamorfozele sînt, de obicei, pedepse care coboară pe erou pe scara biologică, de data aceasta, transformarea apare pentru fată ca o salvare din situația nenorocită în care se afla. Poetul modifică superficial sensul acestui moment. Între timp, tatăl fetei, Crai-Sînger, înnebunește de-a binelea: îl prind mustrările de conștiință. Transformarea lui se face brusc, fără motivare aparentă — dar cum în basm toate sînt posibile — poetul nu se preocupă prea mult de coerența psihologică a piesei. Crai-Sînger cheamă pe înțeleptul curții, după alt canon tradițional, care să-i descopere mijloacele de a scăpa de remușcare. Acesta îi dă sfatul să poruncească distrugerea tuturor armelor din împărăție. Craiul ascultă și porunca i se îndeplinește. Cu toate acestea, craiul nu-și află liniștea. Chemat din nou, înțeleptul îi spune că trebuie să mai existe pe undeva vreun paloș rătăcit și-l trimite personal în căutarea lui. E vorba de o armă lepădată de slujitorii lui atunci cînd au dus-o pe Lina în codru. Craiul pleacă să-l găsească, intră în pădure și, ajungînd la un izvor, fără să știe că e însăși fiica lui preschimbată astfel, bea din el și are un moment de iluminare; se înduioșează și el și lăcrimează, el care „nu a cunoscut plînsul". Își prefiră prin fața ochilor întreaga lui viață plină de crime și nedreptăți și, deplîngînd soarta copilei sale, simte cum se transformă într-un balaur înspăimîntător. Devine astfel paznic al izvorului cu apă vie. Toate acestea nu se mai încadrează în nici o schemă de basm; țin de invenția poetului.

Cu partea a treia revenim la motivul apei miraculoase, dar nu spre a continua povestirea isprăvilor lui Prier-Alb și ale fratelui său, ci numai pentru a afla o soluție etiologică. După ce arată virtuțile miraculoase ale apei păzite cu strășnicie de balaur, Coșbuc ne spune că numai cu sfatul sf. Luni și-o poate dobîndi cineva și că, în realitate, un asemenea izvor nu există. Însă fiecare om are

Scanned with OKEN Scanner

în sufletul său un asemenea izvor miraculos, care e lacrima. Aceasta poartă în ea întregul cer și cuprinde în ea toate puterile firii: *Izvoarele credinței, nădejdii și iubirii.*

Precum se vede, sîntem în prezența a două fragmente de basm, îmbinate în așa fel încît să servească poetului la extragerea unui sens explicativ pentru virtuțile cardinale ale creștinismului. Prof. Al. Dima a scos foarte bine în evidență această inovație a poetului, în modul de a prelucra basmul popular [43]. Orice analiză estetică a prezentei creații cere deci o cercetare dublă, una în direcția discutării elementelor tradiționale de basm, a doua în sensul studierii elementelor inventate de poet. Piesa e un amestec între imaginația proprie și fondul folcloric tradițional. Începem cu acesta din urmă.

Am arătat că primul motiv de basm este plecarea eroului în căutarea iubitei sale pierdute. Momentul nu mai pretinde o discuție specială, deoarece formează însuși miezul unei mari categorii de basme [44]. Motivul al doilea este năframa prevestitoare de nenorocire. Basmele cuprind numeroase formule locale ale acestui clișeu, cum ar fi: apa care se tulbură, laptele care se preschimbă în sînge, sabia care rugînește, cana de bere care fierbe, florile care se vestejesc, inelul care se rupe, copacul care se usucă, cuțitul care se pătează cu sînge, mătăniile care refuză să mai lunece pe sfoara lor [45]. În folclorul românesc se găsesc de asemenea mai multe din aceste formule, dar cea mai caracteristică și mai frecventă este prezicerea cu ajutorul năframei [46]. Motivul apare la români și în lirica populară, unde visarea unei năframe rupte în două echivalează cu despărțirea iubiților [47], așa cum visarea unei săbii rupte este pentru haiduc semnul pieirii lui inevitabile în lupta cu potera. Metamorfozarea eroului în stană de piatră, în urma unui blestem sau călcării unui tabu, este de asemenea un motiv larg răspîndit. Aceasta pare a se încadra în categoria metamorfozelor ce se datoresc *„persistenței spiritului vital și dorinței intime a*

---

[43] Al. Dima: *„Cei mai rodnici ani ai vieții" lui George Coșbuc. Poetul la Sibiu*, Sibiu, 1938, p. 21.

[44] G. Călinescu: *Estetica basmului*, Buc., 1965, p. 211.

[45] Emmanuel Cosquin: *Contes populaires de Lorraine comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers*, vol. I, p. 70—72.

[46] L. Șăineanu: *op. cit.*, p. 26, 654, 968—969; G. Călinescu: *op. cit.*, p. 174.

[47] J. U. Jarnik-A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal*. Ediția Adrian Fochi, Buc., 1968, p. 295, text DXXXIII; p. 695—696, alte 7 variante.

Scanned with OKEN Scanner

naratorului de a izbăvi de moarte nedreaptă pe victime și aplica sancțiuni" [48]. „Apa vie" e un *topos* universal [49]. Coșbuc în finalul poemului său dă cîteva atribute ale acestei ape miraculoase: te scapă de orice rău, întinerește pe bătrîni, vindecă pe bolnavi, conferă bucurie veșnică, învie morții. Numai ultimul atribut e din sfera miraculosului, toate celelalte se referă la psihologia umană: practicarea celor trei virtuți creștine te ferește de rău, te face să nu simți bătrînețea și boala, îți dă voie bună și seninătate sufletească. Coșbuc adună, așadar, în fragmentul primului basm intrat în combinație, patru motive universale, în succesiunea lor consfințită de uzul tradițional. În această parte a compunerii sale, poetul nu intervine cu imaginația proprie, în nici un fel. Se mulțumește să versifice un început de basm, pe care, după primele patru tacte, îl părăsește spre a trece la al doilea. De altfel, este de reținut și faptul că, poetic, aceste patru motive se întind numai pe 26 de versuri.

Partea a doua a poemului cuprinde nu mai puțin de 256 de versuri; este deci de zece ori mai întinsă decît prima. Cu toate acestea, cuprinde numai două motive de basm (restul îi aparține poetului). Primul motiv, sechestrarea fetei în turn, spre a o feri de lume (de fapt atît de pețitori, cît și de răpitori; uneori din cauza dorințelor incestuoase ale tatălui)[50], este răspîndit în toată lumea. Stith Thompson consemnează, în catalogul său de motive, versiuni irlandeze, italiene, grecești, babiloniene, evreiești, indiene, coreene, din Indiile de vest, precum și în literatura medievală [51].

---

[48] G. Călinescu: *op. cit.*, p. 165.

[49] Stith Thompson: *Motiv-Index of Folk Literature:* apare în *Alexandria*, apoi în basme rusești, italiene, babiloniene, indiene, budiste, arabe, siberiene, indoneziene, africane și din Polinezia. E. 80: *Water of life. Resuscitation by water.* Types 550, 551. Vezi și E. 80. 3 și E. 80. 4: material amerindian și irlandez; J. Bolte - G. Polívka: *Anmerkungen zu den Kinder - und Hausmärchen der Brüder Grimm*, vol. I, p. 510, 513; II, 394, 400; III, 32; IV, 107, 373: *Das Wasser des Lebens.*

[50] Pentru cauzele recluziunii fetei, vezi St. Thompson: *The Folktale.* New York, 1951, p. 120. Trimite la motivul N. 711, cu toate subdiviziunile sale.

[51] Stith Thompson: *Motiv-Index of Folk Literature.* T. 381: *Imprisoned virgin to prevent knowledge of men (marriage, impregnation). Usually kept in a tower (Danaë).* Types 310, 516. De asemenea și T. 50. 1. 2: *Girl carefully guarded by father;* Adolf Scullerus: *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten*, Helsinki, 1928, p. 34, tip. 310, menționează o singură variantă românească dubioasă. Discuție asupra motivului la români în G. Călinescu: *op. cit.*, p. 235—236.

Scanned with OKEN Scanner

Cel de al doilea motiv, pedepsirea fetei nevinovate și izgonirea ei în pădure, este de asemenea foarte răspîndit. O versiune a lui a fost aglutinată în celebra povestire a Genovevei de Brabant. Alte exemple, tot atît de cunoscute, sînt cele ce privesc pe Crescentia și Griselda [52]. În general, canonul cere ca *„fetele gonite de părinți, nevinovate sau fiindcă s-au iubit fără voia părintească, trăiesc tot la pădure"* [53]. Numai că de data aceasta, Coșbuc intervine în desfășurarea povestirii, în așa fel încît fata pedepsită suferă o metamorfoză nemeritată: e transformată în izvor. Ideea se întîlnește, deși mai rar, și în folclor [54]. Ni se pare însă mai plauzibilă ipoteza că poetul s-a inspirat din literatura antichității [55], și nu din surse folclorice străine greu accesibile la vremea aceea. De aici pînă la sfîrșitul părții a doua, dar de fapt pînă la sfîrșitul întregii compuneri, totul îi aparține poetului, atît ca invenție, cît și ca realizare. Din punct de vedere artistic, sînt de remarcat pasajele consacrate celor două metamorfoze, a fetei în izvor și a tatălui ei în balaur (a treia referitoare la preschimbarea lui Prier-Alb în stană de piatră nu a fost tratată special), pasaje în care poetul face dovada întregii sale măiestrii artistice.

Lichefierea trupului, transformarea în element acvatic, este admirabil înfățișată, cu mînă de mare meșter și cu mare dar de vizualitate pictorică. Celălalt pasaj e terific; metamorfoza e pe măsura marilor defecte sufletești ale personajului: apariția solzilor, a ghearelor, a colților, corespunde răutății lui funciare. Aceeași vizualitate caracterizează pasajul. Oricum, aceste două momente se salvează din proza înconjurătoare, ca două reușite tablouri, în care Coșbuc rivalizează cert cu Ovidiu.

Partea a treia revine la motivul apei vii, dar nu spre a continua nararea isprăvilor lui Prier-Alb și lui Prier-Negru, ci pentru a pune un final etic întregii compuneri. În felul acesta, poetul subordonează total și ireversibil cele două basme funcției etiologice care

---

[52] L. Șăineanu: *op. cit.*, p. 692.

[53] G. Călinescu: *op. cit.*, p. 287.

[54] Stith Thompson: *Motiv-Index of Folk Literature*: D. 283: *Transformation: man to water*; D. 283. 1: *man (woman) to pool of water*; D. 283. 2: *to spring of water.*

[55] Ovidiu: *Metamorfoze*: fete transformate în izvoare: V, 410 (Cyane); V, 572 (Aretusa); IX, 664 (Byblis); XV, 547 (Egeria); bărbați transformați în șarpe: IV, 564 (Cadmus); XV, 660 (Esculap). Metamorfoza Cyanei este foarte asemănătoare cu ce aflăm la Coșbuc. Vezi Ovidiu: *Metamorfoze*. Traducere de Ion Florescu. Ed. Petru Creția, Buc., 1959, V, 426—438.

susține întreaga compoziție, rezultatul intervenției sale fiind o legendă, pentru care nu aflăm nicăieri un prototip folcloric. Ea este imaginată integral de poet. Urmărind schema povestirii, se constată că pe măsură ce se desfășoară narațiunea, aportul imaginației și fanteziei poetului sporește — el îndepărtîndu-se tot mai mult de filonul popular și de eventuala lui sursă de inspirație — așa fel încît toată cea de a doua parte a poemului aparține lui Coșbuc. Materialul tradițional, din prima parte a compunerii, apare așadar ca un simplu pretext, o simplă *mise en scène*.

Dacă încercăm acum să totalizăm rezultatele analizei de mai sus, putem spune următoarele. În cazul poemului *Izvor de apă vie*, Coșbuc procedează cu totul altfel decît în cazul celorlalte creații ale sale sale ce se trag din basm. În primul rînd, el contaminează două fragmente de basm, dar nu în direcția procedeului popular al contaminării, ci în funcție de unele idei și intenții personale. Între cele două fragmente, astfel îmbinate, nu există nici o legătură epică, ci numai una etică. Din această cauză, piesa e vizibil neunitară. În al doilea rînd, poetul modifică însăși funcția materialului popular, făcînd din el o legendă cu scopuri moralizatoare în sensul virtuților creștine: credința, speranța și iubirea. Legenda izvorului de apă vie, ce ar fi trebuit să fie doar un episod subordonat al primului basm, în cuprinsul căruia apare ca o incidentă oarecare, desființează, prin hipertrofie, de fapt basmul. Din punct de vedere poetic nu sînt de reținut calități speciale ale textului, afară de cele două pasaje ce descriu procesul de metamorfozare. Merită totuși să mai amintim, în acest context, și practica repetiției sugestive, care crează o atmosferă obsesivă de-a lungul părții a doua. Astfel, acel „n-a cunoscut plînsul" revine de nu mai puțin de opt ori, la finele diverselor grupuri de versuri, în chip de refren și chiar mai mult de atît. Ca structură și ca realizare artistică, poemul nu constituie o reușită. Credem că nu ne înșelăm cînd îl considerăm drept cel mai slab din seria de așa-zise basme în versuri. A și fost publicat o singură dată în viața poetului. Coșbuc nu l-a selecționat pentru nici unul din volumele sale, ceea ce îndreptățește opinia că el însuși nu l-a socotit altceva decît un exercițiu poetic de tinerețe.

e). *Tulnic și Lioara*. 1887. Și de data aceasta, poemul lui Coșbuc e un basm frustrat. Cuprinsul lui e următorul. Stîlpeș-împărat are o fată, Lioara, căreia i s-a dus vestea în lume de fru-

Scanned with OKEN Scanner

moasă și aleasă. Niște zmei, auzind despre frumusețea ei, se decid s-o răpească. Unul din ei reușește s-o fure din grădina împărătească în care tocmai se plimba, ascunzîndu-se într-un nor (motivul 1: fata răpită de zmeu). Împăratul anunță răsplată pentru cine o va salva pe Lioara. Tulnic, logodnicul fetei, pleacă în căutarea ei (motivul 2: iubitul fetei pleacă s-o salveze). Nu se mai întoarce însă. Finalul nu e prea clar: se pare că zmeul a murit ucis de Tulnic, dar acesta e metamorfozat într-o stană de piatră, iar Lioara rătăcește nebună prin noapte. Așteptarea părinților nefericiți continuă.

Cum vedem, în cazul acestei creații, ceea ce trebuie să ne intereseze nu este desfășurarea corectă sau incorectă a povestirii tradiționale, ci admirabila poezie ce se desprinde din întregul text. S-a arătat foarte bine că „Tulnic și Lioara" strălucește însă mai ales printr-o sclipitoare portretizare a eroilor" [56] și așa și este în tr-adevăr. Portretul Lioarei este de neuitat și însuși Coșbuc îl va relua apoi adeseori în opera sa. Tot așa, o realizare remarcabilă este și portretul sufletesc al mamei care-și pierde și-și redobîndește speranța, așteptînd întoarcerea fetei. Descrierea bătrînului tată, care-și uită coroana și-și leapădă toiagul de domnie, ori tabloul plecării lui Tulnic în căutarea iubitei sînt momente artistice totdeauna memorabie. Țesătura epică a poemului este destul de săracă; ceea ce face frumusețea lui este partea lirică, descriptivă, fie că e vorba de tablourile de mai sus, fie că e vorba de admirabilele discursuri cu care se caracterizează personajele sau se determină situațiile. Coșbuc reușește să umanizeze basmul, să-l scoată din convenționalismul inerent genului, dîndu-i un conținut concret și plastic, în care rezidă, de altfel, meritul autorului și meritul creației sale. Nepreocupat de modelul tradițional într-atît încît să fie strivit de el, eliberîndu-se de fapt de complexul respectului exagerat față de materialul tradițional, poetul se lasă în voia liberei sale fantezii, oferindu-ne momente de aleasă poezie, cu trăsături viguroase și personale, ce fac să presimțim pe creatorul uneia din cele mai reușite piese pe care le-a realizat. Bogăția imagistică, marea invenție verbală, numeroasele și variatele efecte de tehnică, lexicul plin de fantezie și de îndrăzneală, toate fac ca poemul să fie tipic pentru arta de zile bune a poetului nostru.

---

[56] Al. Dima: *„Cei mai rodnici ani ai vieții" lui George Coșbuc. Poetul la Sibiu*, Sibiu, 1938, p. 20. Ideea reținută și de D. Micu: *Studiu introductiv* la vol. *Versuri*, Buc., 1961, p. XXXIII.

Scanned with OKEN Scanner

Raportul dintre sursa de inspirație și creație, așa cum se conturează din cele de mai sus, pare să arate că folclorul i-a oferit poetului numai un pretext literar, un fel de prag, de pe care fantezia și imaginația lui și-au luat liber zborul, oferindu-ne și poezie adevărată.

În desfășurarea sa normală, un basm, care debutează cu răpirea fetei de împărat, trebuie să sfirșească cu aflarea și eliberarea ei de către erou, cu întoarcerea la împărăție și cu nunta ei cu viteazul eliberator. Acesta e modelul tipic pentru toată această categorie de basme, chiar dacă schema poate cuprinde alte motive intermediare, alte aventuri ale eroului [57]. Poetul se oprește însă chiar la începutul basmului, după cel de al doilea motiv — plecarea eroului în căutarea iubitei — sărind peste toate aventurile fantastice ale drumului și peste finalul optimist de cuviință. Din toate întîmplările călătoriei eroului, poetul amintește, în treacăt, numai trecerea lui pe la sf. Miercuri și neascultarea de sfaturile ei, ceea ce a făcut ca Tulnic să fie transformat în stană de piatră. Restul îi aparține poetului și trebuie să recunoaștem că e destul de greu de sesizat ce urmărește poetul în continuare: să pună în lumină perenitatea speranței omenești, necesitatea idealului? Oricum, poemul ține de grupa acelor creații coșbuciene care au ca subiect ceva din filozofia personală a poetului, care, așa cum arăta G. Călinescu, evidențiază inutilitatea filozofării și obligația de a te supune *„împreună cu poporul la datinile ce simbolizează impenetrabilitatea misterului"* [58]. Pe fundalul materialului folcloric utilizat, ideea se arată fertilă în poezie de bună calitate.

Cît privește materialul folcloric, motivul fetei de împărat este pur și simplu, universal. După catalogul de motive al lui Stith Thompson, nu mai puțin de patru tipuri de basme sînt construite pe acest motiv (301, 302, 311, 312), iar circulația lui, după ce trece peste toată Europa, ajunge pînă în Japonia și la eschimoși [59].

---

[57] Ovidiu Bîrlea: *Antologie de proză populară epică*, Buc., 1966, vol. I, p. 58.

[58] G. Călinescu: *Istoria literaturii române. Compendiu*, Buc., 1968, p. 209.

[59] Stith Thompson: *Motiv-Index of Folk Literature*: R. 11. 1: *Princess (maiden) abducted by monster (ogre)*. O varietate a motivului, R. 11. 3: *Abduction by giant*. Anglia, Islanda, India, Coreea. La români, de obicei, zmeul se preface într-un nor sau se ascunde într-un nor, pentru a putea răpi fata. E clișeul ce apare și în prelucrarea lui Coșbuc. Vezi pentru aceasta G. Călinescu: *Estetica*

Scanned with OKEN Scanner

Motivul următor, al iubitului ce pleacă să scape pe fată din ghearele răpitorului, este și el destul de răspîndit [60]. De obicei, salvarea fetei se face cu ajutorul unor tovarăși de drum cu puteri miraculoase sau cu ajutorul unor obiecte vrăjite, care, aruncate în calea urmăritorului, îl împiedică să ajungă pe fugari (motivul e tratat pe larg într-alt poem al lui G. Coșbuc și anume *Cetină-Dalbă)*. Și în cazul poemului amintit, eroul trebuie să treacă pe la „sfintele zile" personificate, respectiv pe la sf. Duminecă și sf. Vineri, de la care primea sfaturi și auxilii prețioase pentru călătorie (calul năzdrăvan și obiectele magice). Ascultînd de sfaturile lor și executîndu-le, cu docilitate și pasivitate, îndemnurile, eroul reușea s-o salveze pe Salba, după care basmul se încheia în sensul canonului tradițional, cu nunta tinerilor.

În poemul de față, Coșbuc folosește un alt clișeu de basm și anume călcarea unei prescripții, de pe urma căreia povestirea ia o desfășurare necanonică. Astfel, în mituri și basme, este foarte frecventă călcarea prescripției de a nu privi îndărăt [61], de a nu intra într-o anumită cameră [62], ori de a nu săruta o anumită persoană. De fapt, prin neascultarea la care face aluzie, Coșbuc ține să justifice ieșirea din modelul convențional al basmului tradițional. El nu ne spune ce prescripție a fost călcată de Tulnic, cum și în ce împrejurare, basmul lui însă se transformă în altceva, liricizîndu-se, de fapt desființîndu-se, după primele două măsuri. Ceea ce se cuvine să relevăm aici e faptul că poetul a introdus, în partea finală a compunerii sale, o notă romantică de macabru, în genul celui cultivat în poezia germană de influență folclorică. E vorba de acea undă întunecoasă și plină de teroare ce vine din balada lui Bürger și apare aici în imaginea rătăcitoare a Lioarei,

---

basmului, Buc., 1965, p. 13, unde se dă un exemplu caracteristic din T. Pamfile: „pe la jumătatea căii, cerul se întunecă și un nor gros se ivi drept deasupra, tunete și trăznete începură să huiască, o ploaie grăunțoasă porni să pice și ca prin minune Ileana Cosinzeana pieri".

[60] Stith Thompson: *op. cit.*, R. 161. 1: *Lover rescues his lady from abductor.*

[61] *Biblia* I, 24, 26: „Și femeia lui Lot se uită îndărăt și se prefăcu în stîlp de sare"; în mitul lui Orfeu, zeii infernului i-o restituie pe Euridice, cu condiția ca el să nu se uite la ea pe drum; nerăbdarea dragostei lui însă îl făcu s-o privească, ceea ce duse la pierderea ei iremediabilă pentru el. L. Preller: *Griechische Mythologie*, Berlin, 1875, vol. II, p. 486.

[62] L. Șăineanu: *Basmele române*, Buc., 1895, p. 334—346, unde emite ipoteza că șablonul ar proveni din „1001 de nopți".

Scanned with OKEN Scanner

care și-a pierdut mințile în urma nenumăratelor suferințe îndurate, care umblă zdrențăroasă în noapte negăsind drumul de întoarcere acasă. Pasajul a fost tratat și independent de Coșbuc în poemul *Nebuna*, care are însă un sens puternic de revoltă socială.

Mai mult decît în celelalte poeme ale sale cu subiect de basm, Coșbuc folosește în piesa de față un limbaj cu caracter popular, impregnant adesea de regionalisme[63]. Neologismul e rar, prețios; în genere abstract și adeseori latinizant[64]. Mai important de semnalat este obiceiul lui de a prinde în trupul versului expresii populare — în chipul unor citate — care creează acea atmosferă folclorică difuză ce dă relieful specific operei lui Coșbuc[65]. Reținem trei asemenea citate: calificarea soarelui în sens folcloric drept „trup fără păcate", a fetei care e „frumoasă cum e luna" sau „ca o icoană a bisericii" și se cere, în special, remarcată toată terminologia etnografică a războiului de țesut, cu: *stative, suveică, breglă, fuștei, tălpigi* sau a broderiei populare cu: *crucițe, prinsori, puișori, fluturi* etc. Un spor în aceeași direcție constituie și pasajul în care se dau detalii ceremoniale privind ritualul de înmormîntare: *clopot, priveghi, sărăcustă, datină, prohod, stare, parastas, sărindar* etc. Și descrierea rochiei Lioarei, deși cuprinde o profuziune aproape orientală de podoabe prețioase, pentru care poetul folosește neologisme, este în gen popular, deși aici canonul folcloric pretinde ca fata frumoasă să aibă soarele în frunte, luceferii pe umeri și stelele pe tot veșmîntul, ca în tradiția păstrată de iconografia bizantină[66]. Deși face, ca și într-alte cazuri, un adevărat abuz de clișeul cifrelor epice, deoarece află o mai mare varietate de expresie, nu ajunge să monotonizeze și să șablonizeze textul. El vorbește astfel de: *zece mii de plaiuri, șaptezeci și șapte de munți, treisute de cîmpi,*

---

[63] Notăm printre acestea: *mejdă, preabăt, păcurar, ampror, modru, pantă, stavă, majă, silhă, bărbănoc, sărăcustă, primă, tălpig, breglă, stativă, berc, parcană, boscoană.*

[64] Exemple: *zei, nobil, milă, diamant, rubin, talie, tezaur, purpur, amor, ornat, fantomă, piu, speranță.*

[65] Despre acest „spectaculos folcloric" cum îl numea G. Călinescu, vezi a sa: *Istoria literaturii române. Compendiu*, Buc., 1968, p. 208.

[66] Chr. Konstantinides: *Le sens théologique du signe „Croix-étoile" sur le front de la Vierge des images byzantines.* în vol. *Akten des XI. internationalen Byzantinisten-Kongresses*, München, 1958, p. 254—266. Bogăția împăratului este înfățișată în sens tradițional. Curtea imperială *„e închipuită cu o gospodărie țărănească mai mare, avînd toate rînduite după un sistem patriarhal de răzeș idealizat"*. Ovidiu Bîrlea: *op. cit.*, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

o mie de turme, nouăzeci și nouă de cai, trei stîni de oi, o mie de țări, trei mii de mile, o sută de pămînturi, nouă mii de sate, patruzeci de vineri, treisprezece chilii, trei țări, trei luni și jumătate, zece miercuri, trei cruci, zece și cincisprezece ani, nouăzeci și nouă de dealuri, nouă trepte etc. Numeroase sînt efectele de eufonie, mai ales prin aliterație, procedeu pe care-l va duce mai tîrziu pînă la virtuozitate: ***mii** de **mile**, **ț**intă **ț**ine ochii, **c**ioplit **c**iudate, **n**umai **n**ebună, cu **b**obii **b**ătrîna vrăjitoare* dar și prin repetiții de vocabule și sintagme în poziții simetrice: *e lumea lume, creștea mereu . . . mereu creștea, margini de margine, țări vecine și țări de-a zecea, m-așteaptă așteaptă-mă, caută mama, caută pierdutul* etc. Unele figuri etimologice nu sînt tocmai ortodoxe: *de dorul tău mă doare durerea ta, să rîdă cu rîsetele tale, cu rostul lumii rost.* Notăm și cazul unui *adynaton* clasic, fenomen rar în poezia românească (*rîurile au curs de la vărsare spre izvor*), ce poate proveni atît din literatura antichității [67], cît și din literatura noastră folclorică, la care Coșbuc a fost foarte atent [68]. Printre scoriile textului notăm: *ape clari, sînul **drăgălaș**, talie* (cu accentul pe ***i**)*, *pretin, trebe, fan**toamă*** (ca rimă la ***coamă***). Cazurile, după cum se vede, raportate la cantitatea mare de versuri, sînt extrem de puține și tocmai de aceea mai vizibile și mai supărătoare.

Cu acestea am ajuns în situația de a putea trage concluziile. Astfel, primul fapt ce trebuie reținut este că piesa de față *nu e un basm versificat*, așa cum îndeobște se crede. Autorul pornește de la o schemă de basm, dar după ce află un pretext pentru a părăsi convenționalismul arhaic al genului (călcarea unei interdicții de către erou care nu mai e un personaj abstract și convențional, lipsit de psihologie și omenesc), evoluează în direcția baladei romantice de tip germanic. Din acest punct, respectiv după cel de al doilea episod de basm, totul se schimbă: semnificația narațiunii și atmosfera sa artistică. Creația poetului are deci un aspect neunitar, echivoc, nehotărîndu-te pentru ce să optezi: pentru sau contra frustrării basmului. Simbolismul explicativ al piesei, care vrea să justifice întreruperea arbitrară a carierei eroului, este destul de precar și nu în direcția aceasta trebuie căutate meritele piesei. Acestea rezidă, în primul rînd, în cele cîteva tablouri pline de

---

[67] E. Dutoit: *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*, Paris, 1936.

[68] Pentru atenția acordată de Coșbuc acestui procedeu, vezi notele noastre la paragraful *„Proiecte cu conținut folcloric rămase în manuscris"*, din această lucrare (Cap. III, 6, g).

Scanned with OKEN Scanner

prospețime și de vigoare plastică, printre care portretul Lioarei ocupă,desigur, locul de frunte. Merită de asemenea să fie relevată marea virtuozitate tehnică la care a ajuns acum (1887) poetul, ce pare stăpîn pe toate mijloacele sale de expresie și ne face să presimțim strălucirea meșteșugului său de mai tîrziu: e vorba de o artă savantă și plină de rafinament, care îmbină, în mod fericit, sugestii venite din lumea clasică și din lumea folclorului, ceea ce conferă creației sale acel ton caracteristic, acea savoare tulburătoare și vraja sa inegalabilă.

f). *Teotolinda*. 1888. Poezia aceasta a fost întotdeauna înglobată printre basmele lui Coșbuc pentru că tratează — ca și alte compuneri similare — același motiv al imixtiunii părinților în dragostea copiilor. Dar dincolo de clișeul de basm al repudierii fetei neascultătoare — ce ține, cum s-a arătat, de psihologia senilului[69], dar și de convenționalismele societății împărțite în clase — nimic nu ne îndreptățește să acceptăm o asemenea categorisire. Însuși faptul că poetul își numește eroina cu un nume străin dovedește că ideea compunerii nu este basmul, în tot cazul nu basmul românesc. S-a sugerat și opinia că materialul ar putea fi inspirat, ca și *Regina ostrogoților*, *Somnul codrilor* și *Jertfele împăcării*, după vreun original german[70]. Dar Teotolinda, respectiv Theudelind, este un personaj destul de cunoscut în legendele germane și, din ce cunoaștem, nici una din aceste legende nu tratează un asemenea subiect[71]. Prima din aceste legende are un caracter umoristic, cea de a doua un conținut romantic, fabulos și întunecat. De aici, concluzia că poemul lui Coșbuc este o creație personală, cu punct de pornire într-un clișeu de basm și avînd, ca justificare a verosimilității sale artistice, o aluzie la legendaristica germană. De altfel și versificația poemului se deosebește de maniera folosită de poet în versificarea basmelor sale: e o compunere strofică. În fapt, este vorba aici de un subiect de baladă, în care poetul face elogiul dragostei, sentiment care, ca și în creația populară, trece peste toate piedicile din cale: diferența de rang social și suferințele injuste pe care le provoacă. E o temă pe care o întîlnim frecvent la poet: dragostea a doi tineri,

---

[69] G. Călinescu: *Estetica basmului*, Buc., 1965, p. 240—243.

[70] În notele la G. Coșbuc: *Versuri*, Buc., 1961, p. 840.

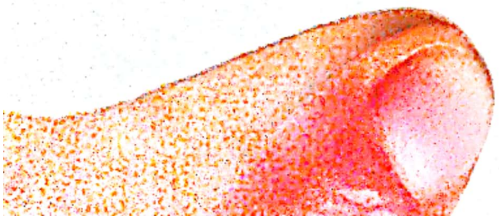
[71] *Deutsche Sagen*. Herausgegeben von den Brüdern Grimm, Berlin, 1891, vol. II, p. 33, nr. 404 și p. 33—34, nr. 405.

Scanned with OKEN Scanner

despărțiți de poziția socială diferită, temă cu o amplă oglindire în poezia populară. Gîndul ne duce, de pildă, la poemele sale *Dușmancele* și la *Fatma*, dar și la frumoasa baladă a *Logodnicilor nefericiți*, care vor fi uniți numai în moarte. Poetul pornește așadar de la un clișeu popular foarte răspîndit, după care dragostea e un sentiment orb și devastator, o boală de nevindecat ce pustiește viețile celor ce-i cad pradă. Teotolinda, fata unui împărat, se îndrăgostește de un paj. Surprinsă, dragostea lor, în conformitate cu rînduielile feudale, dar și cu schemele tipologice ale basmului, atrage după sine recluziunea celor doi tineri care, izolați în carcerele lor, suferă chinuri fizice cumplite. După douăzeci de ani, dragostea lor e însă tot atît de vie ca la început și ambii mor de fericire, unul în brațele celuilalt, fără să fi obținut, prin statornicia lor exemplară, înțelegerea bătrînului împărat. Acesta moare și el blestemîndu-i și blestemînd *„amorul, nebun ca orișicînd"*. Credem deci că nu greșim atunci cînd susținem că piesa constituie doar un simil-folcloric și nu o piesă inspirată din folclor, de fapt, nu versificarea unui motiv folcloric. Poetul pornește de la datele mentalității folclorice, și, pentru a da compunerii sale suportul verosimilității artistice, o îmbracă în haina fastuoasă a basmului, potrivită atît pentru caracterizarea personajelor, cît și pentru cadența interioară a poemului. Unele momente descriptive ale poemului, cum ar fi prezentarea alaiului pețitorilor Teotolindei, sînt de mare artă și ne duc cu gîndul — cum bine s-a mai observat[72] — înspre *Nunta Zamfirei*, făcîndu-ne, de pe acum, să presimțim pe marele poet de mai tîrziu.

g). *Patru portărei*. 1888. Nici poemul acesta nu este un basm în accepția adevărată a cuvîntului. Dar cu toată nota umoristică și elementele de frustrare a basmului, el este totuși mai aproape de sursa populară decît *Teotolinda*. E de știut că parodia e o atitudine foarte răspîndită în folclorul nostru, afectînd și genurile cele mai serioase și mai grave, cum ar fi colindul sau chiar bocetul. De data aceasta asistăm la o parodiere a basmului, numai că e necesar să vedem în ce sens. Basmul e o compunere artistică avînd anume legi interne de dezvoltare a subiectului; cu personaje tipice noninterschimbabile, date o dată pentru totdeauna; cu un arsenal de mijloace tehnice, dictate de oralitate, ce nu pot fi trecute cu vederea. Numai anumite personaje pot îndeplini anumite acți-

[72] George Coșbuc: *Versuri*, Buc., 1961, p. 840.



Scanned with OKEN Scanner

uni și orice modificare a acestei scheme-model duce la degradarea și discreditarea basmului. În compunerea de față asistăm la o astfel de modificare de schemă, la o voluntară ieșire din model: nu Făt-Frumos ori Pipăruș-viteazul, nici feciorul cel mai sărac al celei mai sărace văduve, cum cere canonul tipic, pleacă s-o scape pe fata furată de zmei, ci patru portărei, personaje mediocre, definite ca atare prin însuși anonimatul lor. Pentru a accentua incongruența inițială, autorul le atribuie și o lăudăroșenie ridicolă, defect pe care adevăratul erou de basm nu-l are. Eroul de basm e modest, cuviincios, omenos și bun, harnic la fapte și nu la vorbe. Există aici totuși un paralelism cu anumite basme — din care se pare că s-a și inspirat poetul—în sensul că atunci cînd e vorba de trei frați, feciori de împărat, numai al treilea, mezinul, e în stare să ducă isprava pînă la capăt. Frații mai mari sînt și ei întotdeauna fălоși și vanitoși (se duc în lume cu hainele cele mai frumoase, pe caii cei mai buni, cu suitele cele mai strălucite), totdeauna sînt lipsiți de omenie față de personajele umile care le ies în cale (babe, moșnegi, diferite animale) nebănuind că sub înfățișarea lor umilă s-ar ascunde mari forțe supranaturale ce le-ar putea fi de folos și pentru aceasta sînt pedepsiți, înregistrînd eșecuri rușinoase în întreprinderea lor. Clișeul acesta e folosit întotdeauna pentru a scoate în evidență însușirile pozitive ale fratelui celui mai mic, care le face pe toate cu cuviință, fără lăudăroșenie, în sensul eticii populare. Coșbuc, în poemul de față, nu mai vizează o situație contrastantă de acest fel. El renunță la clișeul epic al numărului 3, care are în basme o importanță specială și oprește compunerea în momentul eșecului celor patru pseudoeroi, subliniind că fapte de basm nu pot fi realizate decît de eroii tipici ai basmului, în speță de „Pipăruș". Pare plauzibil că poetul are în vedere pe acei neinspirați versificatori de basme de la „Tribuna" și de la alte publicații ale vremii care, necunoscînd legitățile interne ale genului, comit erori de neiertat în tratarea unor asemenea subiecte. Satira lui ar avea așadar două obiective: nu numai de a zeflemisi pe ce *„tari la spusuri, dar slabi la făptuit"*, ci de a denunța pe prelucrătorii inabili ai basmului popular. Dacă este așa, atunci poetul ne apare în postura de a vroi să apere autenticitatea funciară a basmului, specificitatea artistică a genului însuși, nu numai în situația de a vroi să se amuze sau să-și amuze cititorii. Niciodată Coșbuc nu și-a tratat subiectele cu ușurință și, mai ales, cu gratuitate, chiar atunci cînd, în aparență, urmărește doar simplul amuzament.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, basmul ca fenomen artistic și cultural s-a bucurat de un respect prea mare, în gîndirea lui, ca să putem crede că ar fi încercat „*să discrediteze fantasticul și suflul romantic din eposul popular*". În acest punct, sîntem total de acord cu observația corespunzătoare a lui Dumitru Micu [73].

h). *Crăiasa zînelor*. 1888. Textul este unul din cele foarte puține pentru care critica și istoriografia literară din trecut au aflat „izvorul folcloric" și l-au analizat în comparație cu acesta. Două remarcabile personalități i-au acordat mai multă atenție, G. Bogdan-Duică, cercetătorul cu pasiune specială pentru amănunt[74], și Ion Breazu, omul cu solidă informație și de fină intuiție[75]. În acest fel, s-ar putea presupune că problema acestui text este pentru totdeauna închisă. Din păcate, nu este așa, deoarece fiecare din cercetătorii de mai sus a studiat numai o singură latură a problemei, așa încît acuma e necesar să îmbinăm laolaltă rezultatele lor, pentru a cîștiga o viziune de ansamblu asupra subiectului. Ne bizuim, în cea mai mare măsură, pe rezultatele cercetării lor, aducînd doar un plus de informație acolo unde este nevoie și un plus de nuanțare în prezentarea subiectului.

Cazul în speță ne obligă însă să începem cu sfîrșitul, respectiv să luăm în considerare întîi contribuția mai nouă a lui Ion Breazu și pe urmă abia să trecem la contribuția mai veche a lui Bogdan-Duică, înlocuind cronologia cu procesul progresului cercetării.

Ion Breazu crede că descoperă izvorul folcloric al prelucrării lui Coșbuc într-un basm cules de I. Pop-Reteganul de la un cioban din părțile Năsăudului, pe care l-a publicat în cunoscuta sa culegere din 1888[76]. Detaliile de cronologizare și de localizare sînt de reținut, întrucît constituie înseși piesele demonstrației. Astfel, pentru că informatorul lui Reteganul era năsăudean, se presupune că și poetul putea cunoaște basmul într-o versiune apropiată sau chiar identică. Cum publicarea folcloristului și cea a poetului apar aproape concomitent, se exclude posibilitatea de a se fi influențat și inspirat reciproc, de unde necesitatea de a postula ipoteza după care

---

[73] *Ibidem*, p. XXIX.

[74] G. Bogdan-Duică: *Studii mărunte despre G. Coșbuc. IV. Crăiasa zînelor. Un motiv internațional*, în *Ramuri* 16(1922) p. 621—622.

[75] Ion Breazu: *Izvorul folcloric al baladei „Crăiasa zînelor" de Coșbuc* în *Studii literare* 4(1948) p. 205—211.

[76] Ioan Pop-Reteganul: *Povești ardelenești. Culese din gura poporului*, Brașov, 1888, II, p. 3—21, textul *Crăiasa zînelor*.

Scanned with OKEN Scanner

amîndoi ar fi avut la îndemînă un prototip comun, poate chiar pe același informator. Deosebirile pe care le constată între versiunea folclorică și cea a lui Coșbuc le pune în sarcina conștiinței artistice a poetului și personalității lui[77]. La acestea se rezumă, în fond, toată demonstrația lui I. Breazu; să vedem acum ce spune comparația celor două versiuni, fiindcă numai o asemenea operație ne poate pune pe drumul cel bun.

Pentru comparație, oferim rezumatul tematic al basmului lui Reteganul. Nesocotind porunca tatălui lor, cei trei fii de împărat intră în camera oprită a palatului (primul motiv: camera oprită) [78], unde află portretul unei femei. Bineînțeles se îndrăgostesc imediat de ea și, la întoarcerea tatălui lor de la oaste, cer învoirea să plece s-o caute. Tatăl încearcă să-i oprească, arătîndu-le că nu e vorba de o femeie pămînteană care poate fi pețită și luată în căsătorie, ci de însăși „zîna zînelor", ce refuză orice însoțire, pentru a nu-și pierde calitățile supranaturale (al doilea motiv: consecințele mezalianței) [79]. Feciorii stăruie însă, cu îndărătnicie, și pleacă pe rînd, dar primii doi se întorc nefiind în stare să înfrunte primejiile, reale sau simulate, ale drumului (al treilea șablon: fratele mai mic)[80]. Feciorul cel mai mic își alege calul cel mai puțin arătos (al patrulea șablon: mîrțoaga care mănîncă jăratec) [81], și, primind de la mama lui o sumă de obiecte prețioase, pleacă. Pentru a pătrunde în împărăția zînelor și apoi în intimitatea lor, eroul se travestește în fată (al cincilea motiv: travestirea eroului) [82], cîștigă încrederea lor, reușește să se apropie de crăiasă, căreia, pentru obținerea unui grad tot mai avansat de intimitate, îi oferă acele obiecte cu care

---

[77] Ion Breazu: *op. cit.*, p. 209.

[78] Pentru motivul camerei oprite, vezi L. Șăineanu: *Basmele române*, Buc., 1895, p. 334—346. Emite ipoteza provenienței lui din *1001 de nopți*.

[79] Pentru motivul pierderii calității supranaturale prin mezalianță, vezi Stith Thompson: *Motiv-Index of Folk Literature*, Copenhaga, 1958, F. 386.2: *Fairy punished for marrying a mortal.* Atestat în India.

[80] Motivul fratelui mai mic în basm, vezi G. Călinescu: *Estetica basmului*, Buc., 1965, p. 195—198. A invadat însă și toate celelalte domenii ale folclorului. Pentru colind și baladă, vezi Adrian Fochi: *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, Buc,. 1964, p. 232.

[81] Motivul calului năzdrăvan, G. Călinescu: *op. cit.*, p. 105—122.

[82] Motivul travestirii în basm, Stith Thompson: *op. cit.*, K. 1343. 2. *Man disguised as woman carried into princess's room: marries her* (Cf. K. 1321. 2. *Man disguised as woman abducts princesss.* K. 1321. *Seduction by man disguising as woman.* K. 1321. 1. *Man disguised as woman admitted to women's quarters:*

Scanned with OKEN Scanner

venise de acasă[83]. În urma manevrelor sale crăiasa își pierde castitatea și calitatea de zînă; ambii se căsătoresc[84] și se întorc acasă, unde are loc recunoașterea cu părinții, după alte canoane binecunoscute de basm. Culegerile ulterioare nu au mai scos la lumină ceva cît de cît asemănător cu povestea lui Pop-Reteganul. E adevărat că diversele motive-șablon, notate de noi, se întîlnesc, în mod izolat, în contexte narative deosebite, dar în înlănțuirea coerentă de mai sus nu se află nicăieri. Povestea lui I. Pop-Reteganul rămîne astfel, din cîte știm, absolut izolată, atît în folclorul român, cît și în cel străin. Aceasta nu înseamnă însă că avem dreptul să ne îndoim de autenticitatea folclorică a poveștii acesteia. Așa cum cronologia se opune la ideea că poetul s-ar fi putut inspira din povestea lui Reteganul, tot așa, comparația atentă a textelor se opune ideii ca folcloristul să-și fi alcătuit textul după cel al poetului. La aceasta se opune, în primul rînd faptul că din prelucrarea poetului lipsesc toate motivele-șablon enumerate mai sus, în afară de unul singur: cîștigarea soției prin travestire. Atîta cuprinde de fapt versiunea poetului. Coșbuc intră direct în materie: ne prezintă palatul zînelor, la care se prezintă o fată ce se roagă să fie primită în casă. El își începe povestea după travestirea eroului în fată și ajungerea lui în țara zînelor. De fapt acesta este singurul moment comun pe care-l au cele două piese. Ajunge oare aceasta pentru a vorbi despre „izvorul folcloric" al piesei lui Coșbuc? Prin toată organizarea subiectului, prelucrarea lui e mai aproape de o altă piesă — de data aceasta foarte răspîndită în folclorul nostru, deoarece e cunoscută, pretutindeni, în peste 40 de variante — și anume de balada *Iencea Săbiencea*. Balada aceasta povestește cum „dintre toate fetele, numai una a scăpat neînșelată de Iencea. Cuprins de ciudă — în alte variante,

---

seduction. Types 516, 1542. *Entrance into girl's room (bed) by trick.* K. 1321. 1. 1. *Man disguised as pregnant woman admitted to girl's bed).* Bogat reprezentat în balada populară. Vezi Julien Tiersot: *Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises (Savoie et Dauphiné)*, Grenoble, 1903, p. 179—180: *Le garçon déguisé en fille.*

[83] Stith Thompson: *op. cit.*, K. 1332. 1. *Seduction by scattering jewels. Girl seized when she tries to take jewels.* Atestat în India.

[84] Căsătorie între zînă și muritor, Stith Thompson: *op. cit.*, F. 302. 2. *Man marries fairy and takes her his home;* F. 303. *Wedding of mortal and foiry.* F. 259. 1. 2. *Fairy becomes mortal.* F. 302, 1, apropiat de basmul lui Reteganul: *Man goes to fairyland and marries fairy.* Irish myth:* Cross; English: Wells 130 ff.,; Spanish Exempla: Keller; India: Thompson-Balys.

Scanned with OKEN Scanner

îndîrjit prin rămășagul ce face cu alții, sau provocat chiar de fată — el cere sfat mamei sale. Vicleanul Iencea, travestit femeiește, capătă adăpost în casa fetei, dar nu voiește să doarmă în tindă sau pe vatră, ci numai în patul gazdei. În zorii zilei Iencea își dezvăluie vicleșugul, iar mîndra odinioară neînduplecată, se recunoaște înfrîntă" [85]. Ceea ce deosebește acest material de prelucrarea lui Coșbuc este realismul lui; nu e vorba de o zînă, ci numai de o fată ce rezistă insistențelor unui tînăr; balada are o ușoară notă umoristică, ceea ce, de asemenea, lipsește în prelucrarea poetului; deosebirea principală constă în lipsa episodului cu darurile prețioase. Oricum, o sugestie îi putea veni poetului și din direcția acestui material. Menționăm că textul e foarte răspîndit în Transilvania și că unele variante s-au cules din Maramureș, o zonă foarte apropiată de Năsăudul lui Coșbuc. Prelucrarea lui Coșbuc se deosebește și ea de povestea lui Reteganul în privința episodului cu darurile prețioase: la poet e vorba de podoabe femeiești ce farmecă pe crăiasă și o fac să uite cele mai elementare măsuri de prudență, în povestea lui Reteganul e vorba numai de niște obiecte strălucitoare și meșteșugite. Analiza noastră a scos în evidență un fapt esențial, credem, și anume că poetul — dacă s-a inspirat din același prototip care i-a servit și lui Reteganul — nu urmează schema narativă a basmului, ci elimină tot ceea ce a crezut neimportant, respectiv tot basmul, reținînd un singur motiv și anume dobîndirea soției cu ajutorul travestirii și podoabelor. Este deci vorba aici de prelucrarea unui singur motiv de basm, decupat poate, dar nu obligatoriu, din izvorul desemnat de I. Breazu, însă a motivului esențial. Se știe doar că eroul de basm, în cariera lui, trebuie să îndeplinească anumite isprăvi, care îi și conferă calitatea de erou, printre acestea (dobîndirea armelor, a calului), cucerirea soției aflîndu-se la loc de frunte. Afirmăm, deci, că la baza versiunii lui Coșbuc nu a stat cu necesitate izvorul indicat de I. Breazu și, în nici un caz, nu a stat numai el. Poetul avea destule izvoare de inspirație în folclorul nostru și pare mai probabil că a primit sugestii creatoare din mai multe părți, nu numai din direcția discutată (cu textul respectiv seamănă numai într-un singur punct și destul de superficial). Credem așadar că la baza prelucrării sale nu a stat un model concret, ci un motiv poetic,

[85] Al. I. Amzulescu: *Balade populare românești*, Buc., 1964, vol. I, p. 196, nr. 240, de unde am transcris și rezumatul tematic.

Scanned with OKEN Scanner

la modul său general. Pe acesta l-a prelucrat apoi de așa manieră, încît pe drept cuvînt Bogdan-Duică l-a discutat pe plan internațional. Probă pentru aceasta este strofa a 17-a a prelucrării sale în care Coșbuc face o aluzie, destul de discretă dar întru totul inteligibilă, pentru cine nu vine cu idei preconcepute sau cu ipoteze proprii de apărat, la motivul universal. Vorbește acolo despre un fecior de împărat care s-a îmbrăcat femeiește, a luat un fus în loc de platoșă și o năframă în loc de coif și și-a pus altiță pe piept în loc de aramă. Aceasta ne trimite, fără îndoială, la prototipul clasic al lui Statius, care povestește cum a reușit Ahille s-o cucerească pe Deidamia, fata lui Licomede, regele dolopilor [86]. Legenda aceasta, pe care Bogdan-Duică o considera atît de bine întemeiată în psihologia femeilor, a cunoscut o vogă deosebită în literatura evului mediu, de unde a trecut apoi la germani și la nordici [87]. Coșbuc, care era un admirabil cunoscător și un sincer admirator al literaturii germane ca și a celei clasice, nu e exclus să fi aflat aici un îndemn spre prelucrarea acestui motiv. Poetul se afla în centrul unor linii de convergență artistică, beneficiind atît de numeroase sugestii interne, cît și de altele internaționale, ceea ce în mod fatal, a dus la realizarea piesei de care ne ocupăm. Credem deci că putem afirma, în încheiere, fără teama de a greși prea mult, că George Coșbuc a aflat și în cazul poemului de față mijlocul de a se universaliza, tratînd formula românească a unui motiv internațional. El n-a tratat un basm românesc în toate articulațiile sale narative, ci a selectat din el numai acel motiv care, aflîndu-și paralele universale în literatura mondială, înveșmîntează *„în fantastic fazele inițierii erotice, originalitatea lui constînd în surprinderea ingenuității copilei neștiutoare ce devine, pe neașteptate, femeie. In viziunea poetului, pierderea candorii feciorelnice însoțește fatal ridicarea pe o treaptă superioară a vieții . . . Experiența crăiesei zînelor reproduce, în fond, mitul biblic al înfruptării din pomul interzis, descoperirea dragostei avînd semnificația dobîndirii cunoașterii prin dispariția nevinovăției copilărești“*, cum bine a observat-o Dumitru Micu [88]. Tema invaziei misterioase a dragostei revine

---

[86] L. Preller: *Griechische Mythologie. II. Die Heroen.* Berlin, 1875, p. 417.

[87] G. Bogdan-Duică: *op. cit.*, p. 621—622, urmînd pe Sophus Bugge: *Studien über die Entstehung der nordischen Götter- und Heldensagen*, 1889, p. 141.

[88] Dumitru Micu: *Studiu introductiv* la vol. Coșbuc: *Versuri*, Buc., 1961, p. XXXIII—XXXIV.

Scanned with OKEN Scanner

adeseori în literatura română de la *Zburătorul* lui Eliade pînă la *Buna Vestire* sau *Lingoare* ale lui Tudor Arghezi. Coșbuc a mai atacat și altă dată subiectul, dar de data aceasta a reușit să-l îmbrace în haina fastuoasă a basmului și să ne dea una din marile și reușitele sale poezii.

i). *Un Pipăruș modern. Parodie.* 1889. Piesa e o replică umoristică la *Cetină-Dalbă*. E greu de spus dacă e vorba de o coborîre a fantasticului la nuvelistic, sau dimpotrivă de ridicarea la modul basmului fantastic a unei simple snoave; cert e că umorul rezidă în nepotrivirea dintre aceste două planuri, al basmului și al realității — ceea ce se face vizibil chiar în titlul piesei —, ori al intenției și inadecvării mijloacelor de realizare. Schema este cea a basmului fantastic: eroul pleacă în căutarea nevestei pierdute; în drum, cere și primește sfatul „sfintelor babe", trece pe la soarele atotvăzător, trece peste un pod păzit de un balaur și, în sfîrșit, își găsește nevasta. Dar schema aceasta clasică nu mai este susținută de veritabili eroi de basm, ci de personaje reale care au impresia că trăiesc într-un mediu și într-o lume de basm. Achim Cotor al lui Ignat n-are nimic comun cu Pipăruș, eroul de basm ale cărui isprăvi le reeditează la modul cel mai puțin eroic cu putință; el e un țăran ca toți țăranii, dar care, din păcate, trăiește într-o lume imaginară, a miracolului etnografic; e de fapt un Don Quijote românesc, lipsit de *raisonneur*-ul paralel care e Sancho Panza. Achim Cotor crede în basm și are permanent iluzia că se mișcă într-o astfel de lume, de fapt, el e lipsit de percepția liniei categorice care desparte realitatea de ficțiune. Astfel, Achim nu-și poate închipui că nevasta lui l-a putut părăsi; ea trebuie neapărat să-i fi fost răpită, după canonul basmului. Un rol în formarea acestei iluzii îl are și păscălitorul, la care eroul se duce ca să-i ghicească în bobi. Lucrul merită a fi reținut, deoarece poetul a desfășurat consecvent o luptă aprigă împotriva acțiunii unor asemenea întreținători ai mentalității folclorice înapoiate din satele noastre, vrăjitorii și descîntătorii. Poemul se plasează deci și el în albia iluminismului său. Femeile pe care le întîlnește în drum, în interpretarea eroului nostru sînt „sfintele zile" ale săptămînii, alte personaje cu care convine devin soarele sau balaurul nelipsit din poveste. În sfîrșit, basmul e coborît la dimensiunile realului: eroul își află nevasta la un gospodar ca și el, ceea ce de la început are darul de a-l deruta complet. Totul se încheie cu o bătaie homerică, la care

Scanned with OKEN Scanner

participă, în principal, nevasta fugită, coalizată cu iubitul împotriva naivului soț. Burlescul este total, iar eroul nostru se vindecă de iluzia lui: *El n-a voit de-atunci să știe/ De popi și de căsătorie/ Și nu credea, iubiții mei,/ In sfinți, în drumuri și femei.*

Pentru a înțelege de unde provine umorul și savoarea specifică a comicului, e necesar să prezentăm personajele în toiul activității lor celor mai caracteristice. Eroul nostru nu pleacă în căutarea nevestei pierdute din motivele comune în basm, ci din nevoi de ordin gospodăresc: i s-au rupt sumanul, cioarecii și pieptarul, dar mai ales din cauza foamei. Eroismul personajului are cauzele cele mai realist banale cu putință și din nepotrivirea aceasta se naște, de fapt, comicul. De fapt, poetul parodiază aici șablonul-romantic, idealizator, al basmului, fără a urmări — așa cum bine s-a arătat [89] — să discrediteze *„fantasticul și suflul romantic din eposul popular"*. Păscălitorul, ca orice descîntător sau vrăjitor ce trăiește din mistificare organizată, întreține în mintea eroului nostru iluzia basmului și-l trimite în lume, la craiul Poloboc, să-și caute nevasta. Primul personaj pe care-l întîlnește Achim e soarele. Acesta, după cum se știe, nu se bucură de simpatie deosebită în folclor. E ranchiunos, răzbunător, leneș și veșnic îndrăgostit. De data aceasta, poetul ni-l înfățișează ca pe un autentic flecar, care-și uită obligațiile din pasiunea pentru snoave și anecdote. Încolo, nu pare a fi prea învățat: slovenește cu greutate o psaltire cu chirilice. Pentru a-l lămuri pe Achim ce și cum cu nevasta lui, el cere eroului să-i povestească o serie de anecdote, iar Achim îi povestește despre Păcală, despre biserica țiganului și despre Arghir. Mama soarelui întrerupe petrecerea: îl trimite pe soare la treabă, snopindu-l în bătăi, iar pe Cotor al nostru îl alungă cu sudalme și înjurături. „Sfintele babe" reprezintă senilitatea cu fixațiile ei. Sf. Luni, de pildă, socotește cum ar putea intercala o zi în plus în cuprinsul anului, în așa fel încît Paștele să cadă o dată și în ziua ei. Scoasă din fixația ei, aruncă asupra lui Achim toată apa dintr-o cofă. Sf. Joi are fixația foamei senile: eroul îi sparge, din nebăgare de seamă, oalele cu borș, de unde iritarea babei, care aruncă asupra lui un tăciune și-l alungă. Sf. Sîmbătă e o zarzavagioaică ce-și exploatează și terorizează slugile: eroul e pus să planteze cepe și cum nu face lucrul după placul babei, e închis sub „o cotarcă", de unde

---

[89] Dumitru Micu: *Studiu introductiv*, la vol. *Versuri*, Buc., 1961, p. XXIX.

Scanned with OKEN Scanner

reușește să scape cu mare greutate. Sf. Miercuri, deși călugăriță, ori poate tocmai de aceea, face o fixație erotică, citește povești de dragoste, povestea lui Leonat și a Dorofatei. Cînd află că vizitatorul ei e Achim Cotor ce n-a ținut niciodată miercurile, baba face complexul religios complementar, se înfurie și aruncă după el cu cartea. La sf. Marți nu-i merge de loc mai bine, căci e încolțit de gît de cîinele babei (știm că toate aceste personaje au în basm cîte un cîine care le păzește casa și cu care ele amenință pe vizitatorii nepoftiți), dar obține prima îndrumare: să meargă la sf. Vineri (care după canonul epic are în competența sa toate chestiunile de amor din basme). Sf. Vineri, pentru prima dată, încearcă să-l scoată pe erou din iluzia sa, negîndu-i păscălitorului orice putere de a spune adevărul și de a ghici viitorul și arătîndu-i amănunțit unde și cum își va afla nevasta. Merită a fi reținut sfatul pe care i-l dă pentru recuperarea pagubei: să-l îmbete pe Cîrc Ciolan, presupusul răpitor, și apoi să-i ia nevasta. Dacă judecăm aceste episoade, observăm că umorul provine din incongruența ce există între atributele divine ale „sfintelor babe" și fixațiile lor atît de lumești. Desigur, culmea e atinsă în episodul călugăriței senile care se delectează cu lecturi lumești nepermise. În aceeași situație de incongruență e și episodul întîlnirii eroului cu balaurul. Acesta crede la început că are de-a face cu un erou de basm, cu Pipăruș-viteazul, de pildă, și e gata să pornească la luptă. Cînd află însă, din văicărelile lipsite de eroism ale lui Achim, cum stau lucrurile și ce anume caută, îi dă drumul să treacă podul peste Dunăre să-și afle nevasta. Balaurul are întru totul înfățișarea și comportamentul unui slujbaș imperial, care, după ce-și primește bacșișul, îngăduie orice, în speță trecerea podului. Spre deznădejdea eroului, dar și contra canonului tradițional al basmului, femeia nu numai că refuză să-și urmeze bărbatul, dar împreună cu iubitul aplică o zdravănă corecție naivului soț. Achim reușește să scape și să se întoarcă acasă, sfîrșind prin a muri la Blaj de holeră (e și aici o discretă săgeată îndreptată împotriva bisericii!), după ce s-a lecuit însă de basme, de sfinți, de femei și de aventuri (Coșbuc spune: *drumuri*).

Nota glumeață e întărită de frecvența unor neologisme care, în intenția poetului, trebuie să constituie momente de contratimp față de lexicul popular folosit în general. Astfel, Coșbuc își îmbracă dracii în *frac*, o pune pe sf. Luni să scrie cu *König-Tinte;* pe sf. Vineri o vedem bîndu-și *cafeaua* și citindu-și *almanahul* și sfă-

tuindu-l pe Achim cum să-l îmbete cu *șluc* după *șluc* pe adversar; pe balaur îl vedem ducînd dorul tutunului, ca unul ce nu poate părăsi postul său de pază mergînd la *trafică*; iar pe erou îl aflăm oferindu-i, generos, tutun *magyar finom* și foiță *Houblon și Job*. În aceeași categorie de elemente intră și termeni ca: *servus, întîmplămintea, pardon, bonjour, caz, a planisa*. Toate acestea sînt presărate printre termeni populari sau locali ca: *oablă, itros, modru, crug, poznă, șolomonari, cordun, prispă, suveică, șperlă, sămădaș, bărbănoc, căplăuz, cotarcă, poară, schiap, prilaz, bazar, alac, rostopcin, turduluc, borească, șuștac, tîmpău, acurat, bulz, șod, iugăr, cănac, proslavnic, tălac, drob, răschitor, cobilă, ciuciură, laboș, pup, claie, stog*. Cu toate că umorul și comicul izvorăsc de pe atîtea planuri și se revarsă ca un torent la toate nivelele structurale ale poemului, nu se poate afirma că sînt de calitate superioară: au ceva căznit de „cu orice preț". Se reține pasajele: sf. Miercuri citind Leonat-ul și mai ales bătălia din final, unde adversarii pun în mișcare întregul arsenal etnografic al unei gospodării țărănești. Poemului nu i se poate nega alura vie și spirituală, versificația sprintenă și corectă cu rime originale și neașteptate, vigoarea narațiunii care o salvează de monotonie. Sînt de asemenea de reținut numeroase formule poetice și expresii tradiționale încastrate în trupul poemului: astfel la început e un pasaj în care se vorbește despre femeile fugind de la bărbați și trecerea lor pe la vamă, motiv frecvent în lirică[90]; pasajul descîntecului cu bobii, care aduce cu modalitatea tradițională; expresia de adynaton: *să cadă paștile într-o lune*[91]; stereotipia mediană de basm; *se duce lîngă împărăție ca sfîntul Dzeu să-l ție*[92]; formula: *trei ani și-o zi și jumătate;* expresia: *a lua ușa-n cap* și altele care constituie împreună o țesătură deasă de formulări tradiționale care să con-

---

[90] I. U. Jarník-Andrei Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal*. Ed. Adrian Fochi. Buc., 1968, p. 288, text CDXCII.

[91] Pentru preocupările poetului cu asemenea expresii vezi articolul său *Zicători din popor*, în *Albina* 1(1898) nr. 25, p. 783 unde se dau exemple clasice: *ad graecas calendas, cum mulo pepererit* sau exemple românești ca: *la sîmpetru pe gheață, cînd o face dracul mănăstiri, la sfîntul niciodată, cînd va ninge zăpadă coaptă și galbenul va fi de un zlot*. Altădată, citează o variantă a expresiei de mai sus: *cînd va cădea paștile-ntr-o joi*.

[92] Pentru asemenea expresii în basmul românesc, Ovidiu Bîrlea: *Antologie de proză populară epică*. Buc., 1966, p. 78, unde se dă și varianta completă a formulei transcrise de Coșbuc. Textul este din povestea lui „Harap-Alb" și sună astfel: „Apăi s-o dus multă lume-mpărăție, ca Dumnezău să ne țîie, că cuvîntu din poveste să de-aij mai lungă și mai frumoasă ieste".

Scanned with OKEN Scanner

fere poemului acea atmosferă de care avea nevoie pentru a putea amuza pe cititorii de atunci ai *Tribunei*.

În încheiere, se poate spune că poemul nu parodiază basmul în sine, ci pe cei care cred în basm, respectiv aderența la o anume mentalitate hrănită din fantastic și loc comun. De aici umorul și comicul situațiilor. Lectura atentă obligă la o permanentă luciditate, la confruntarea extrem de minuțioasă a realității narațiunii cu canonul tipic tradițional. Antitetic, situația se face vizibilă și în lexic, unde termenul popular stă alături de neologismul specific transilvănean, opunînd într-un anume fel țărănia vorbirii folclorice pedantismului cosmopolit orășenesc (de pildă: *alac* și *servus*, *laboș* și *bonjour*). Marea fluență a versificației, mulțimea elementelor de tehnică poetică fac ca poemul să se citească mai mult cu interes, decît cu plăcere. Umorul, fără subțirime și grație proprie, este în gustul folcloric și se salvează prin vioiciunea narațiunii și, mai ales, a situațiilor contrastante relevate la timp. Pasajele dialogate sînt cu totul în direcția talentului lui Coșbuc și dau relief spiritual piesei. Pasajele descriptive — care fac gloria așa-ziselor basme ale lui Coșbuc — lipsesc aici, în afară de final, unde lupta lui Achim cu nevasta necredincioasă și amantul ei capătă proporții și desfășurare epopeice, probabil o ultimă lance ruptă de poet împotriva patetismului grandilocvent și retoric.

j) *Pipăruș-viteaz*. 1889. Textul de față nu și-a aflat pînă acum explicația justă. Mai recent, umorul piesei a fost considerat drept *„cu totul gratuit"*, iar poetului i s-a atribuit intenția de *„a reconstitui științific, printr-o analiză critică a documentelor biografice, existența fabulosului personaj"*[93]. Lucrurile stau cu totul altfel.

Să procedăm metodic. Personajul face parte din categoria, mai rar întîlnită în basmul românesc, a eroilor „ființe neobișnuite"[94], mici sau mari peste măsură, motiv cu circulație internațională foarte bogată[95]. De la început deci, personajul se așază temeinic în lumea fantasticului, neavînd nici o relație cu realitatea.

---

[93] Dumitru Micu: *Studiu introductiv*, în vol. *Versuri*, Buc., 1961, p. XXIX—XXX.

[94] Ovidiu Bîrlea: *Antologie de proză populară epică*, Buc, 1966, vol. I, p. 60 și G. Călinescu: *Estetica basmului*, Buc., 1965, p. 197—198

[95] Vezi Lazăr Șăineanu: *Basmele române*, Buc., 1895, p. 177 sequ.

Scanned with OKEN Scanner

Un fecior de crai sau un cioban ajunşi pe tron fac parte totuşi dintr-o lume credibilă; *Pipăruş*, *Măzerean* sau *Pitică*, ori alţii, dintr-una a incredibilităţii totale. Chiar în basm, unde totul este credibil, asemenea personaje fac o figură aparte. Este clar că unui asemenea personaj nu i se poate cerceta istoricitatea. Or, tocmai de un asemenea personaj se ocupă poetul şi nu întîmplător. Din această nepotrivire extrage poetul însăşi substanţa poemului său. Şi aceasta nu pentru a reconstitui biografia eroului, ci spre a persifla pe acei cercetători contemporani cu dînsul care aplicau studiului întregii mitologii procedeul reconstituirilor de natură evhemeristă[96]. În aceasta constă esenţa poemului şi de aici provine umorul, nu tocmai facil şi spiritual, dar nici atît de „strepezit" cum a fost calificat. Umorul derivă din contrapunctarea istoriei la mit. Într-adevăr, poemul evoluează pe aceste două planuri, confruntînd permanent mitul cu istoria şi scoţînd efecte comice, atîtea cîte se pot scoate dintr-o asemenea situaţie.

Poemul reflectă aşadar un punct din concepţia despre folclor a lui Coşbuc. Şi cum într-un capitol special am discutat despre aceasta, nu mai repetăm aici lucruri o dată spuse. Reamintim doar că poetul a fost adeptul mitologismului lui Max Müller, explicînd geneza şi răspîndirea miturilor pe cale lingvistico-filologică. În epocă, teoria a fost combătută din două direcţii: a) din direcţia istorică şi b) din direcţia antropologică. Ambele concepţii au fost bine reprezentate şi în folcloristica românească a secolului trecut, prima în opera lui B. P. Hasdeu, cea de a doua în opera elevului său Lazăr Şăineanu. Ne interesează aici numai prima. Astfel, ca să oferim un singur exemplu, ne referim la faptul că Hasdeu vedea în *Liteanul bogat* din *Cîntecul nunului* pe Litovoi[97]. În privinţa aceasta, Coşbuc a urmat o cale proprie, plină de prudenţă. El a afirmat totdeauna că istoria nu devine poezie decît dacă poate fi raportată la un mit, iar că mitul, la rîndul său, nu devine poezie, dacă un fapt istoric nu reuşeşte să-l coaguleze în jurul său. Şi de aceea dă un sfat folositor tuturor cercetătorilor cînd spune: „Cu poezia poporului trebuie să fim precauţi, cînd

---

[96] După numele lui *Evhemeros*, scriitor grec cu tendinţe filozofice, care în opera sa *Istoria sacră* face dovada unui curios spirit raţionalist. Consideră personajele mitologice drept fiinţe omeneşti divinizate ulterior de oameni.

[97] B. P. Hasdeu: *Negru Vodă. Un secol şi jumătate din începuturile statului Ţării Româneşti (1230—1380)*, în *Etymologicum magnum Romaniae*, Buc., 1898, vol. IV, p. CXXII—CXXIII.

Scanned with OKEN Scanner

o studiem. Căutăm în ea idealuri de ale poporului? Urme istorice? Sentimentele lui? Concepțiunile lui despre viață și lume? Da, le găsim. Dar să nu fim evhemeriști cu explicările"[98]. Cum se vede, el este pentru cercetarea tuturor aspectelor cuprinse în mit, cere însă a nu vulgariza de fapt cercetarea, aplicînd asupra mitului metode de studiu neconforme cu substanța sa. Bazele concepției sale antievhemeriste erau definitiv puse încă de pe cînd se afla la Sibiu, unde își publica în 1889 poezia de care ne ocupăm. Este prima lui lucrare de poziție în această problemă și e interesant de reținut că utilizează calea creației poetice, încercînd, cu ajutorul ironiei și persiflajului, să discrediteze unele tendințe de vulgarizare ce-și făceau loc în știința vremii despre geneza și formele culturii. Discuția teoretică va avea loc abia în 1900, în articolul citat. Important de reținut e faptul că opera sa poetică și cea științifică merg mînă în mînă, completîndu-se și sprijinindu-se reciproc, prezentînd o remarcabilă unitate de concepție în toate compartimentele ei.

Numai dacă judecăm poemul în perspectiva sistemului general al concepției sale, ne putem da seama de părțile lui bune și de cele slabe, putînd aprecia just în ce constă viabilitatea poemului și calitatea umorului. Pentru aceasta, mai trebuie să semnalăm opoziția dintre erudiția inutilă (vezi terminologia clasică: *Eumenide, Herodot, Tucidide, Clio, Cato, Cicero, a dorso, ex abrupto, ad gloriam*) și limbajul popular (*plaz, stavă, otavă, glod, pănuși, bostan, habă, pieptar, vinars, glajă, poznă, bundă, cușmă* etc.), care dă măsura umorului. Acesta e de natură livrescă și presupune un rafinat joc cu cuvîntul și virtualitățile lui. În epocă, trebuie să fi făcut deliciul degustătorilor. De fapt în aceasta stă și singurul merit al compunerii. Poezia nu are ca subiect o temă poetică și ar fi meritat, mai curînd, să fie analizată la capitolul despre concepția folclorică a lui Coșbuc. Am discutat-o totuși în acest context deoarece, dacă știm să căutăm poezia, o putem găsi și aici. Firește, nu afirmăm cu aceasta că sîntem în prezența unei mari realizări artistice a poetului nostru, reținem însă și această cale folosită de el, pentru a se apropia de folclor și de poezie în același timp.

k). *Cetină-Dalbă*. 1889. Poemul de față este un basm tipic, autentic în toată desfășurarea sa, în povestirea căruia poetul

---

[98] G. Coșbuc: *Elementele literaturii populare*, în *Noua revistă română* 1(1900), p. 160.

Scanned with OKEN Scanner

are doar meritul versificării (dacă nu punem la socoteală unele destul de neînsemnate îndepărtări de la canavaua tradițională). În ce privește basmul ca atare, el intră în categoria celor ce povestesc „dobîndirea nevestei"; iar în ce privește eroul lui, el este de tipul lui Făt-Frumos, în accepția erotică a lui G. Călinescu[99]. Schema poemului e următoarea:

Impăratul Codru, căruia balaurul Laur i-a furat fata, pe Salba, făgăduiește voinicului ce o va elibera mîna fetei și tronul împărăției (motivul 1: recompensa pentru eliberarea fetei din captivitatea balaurului). Se prezintă un singur fecior, Cetină-Dalbă; care e și el fecior de crai, deci nu se pune pentru el problema împărăției. Cum în basme căutarea nevestei este motivarea cea mai plauzibilă a narațiunii, tatăl său, împăratul Fulger, deși nu-l are decît pe el, îi dă voie să plece în lume, cu toate că știe la ce se expune (motivul 2: eroul se decide să elibereze fata). Drumul eroului îl duce pe la sf. Duminecă, iar aceasta îl ajută, dăruindu-i un cal năzdrăvan; îl duce apoi pe la sf. Vineri care singură are căderea să ajute pe tinerii îndrăgostiți (e aici o reminiscență clasică, ce face aluzie la atributele Afroditei, zeița amorului)[100], de la care primește o surcea, o piatră și o sticlă cu apă, cu care să se salveze. În sfîrșit, eroul ajunge la Rugă-sihastrul, care-i dă ultimele sfaturi în legătură cu drumul (motivul 3: eroul dobîndește calul năzdrăvan și unele obiecte miraculoase). Ajunge, în cele din urmă, la palatul balaurului, o află pe Salba, o ia și pornesc împreună spre casă. Balaurul simte însă fuga și se ia după dînșii, dar ori de cîte ori e pe cale să-i ajungă, eroul aruncă în spate cîte unul din cele trei obiecte miraculoase care se prefac succesiv: surceaua în pădure, piatra în stîncă și apa în lac, întîrziind urmărirea balaurului.

---

[99] G. Călinescu: *Estetica basmului*, Buc., 1965, p. 214: „Făt-Frumos, ca fecior de împărat, este un tînăr nubil, care fie că se duce în lume anume spre a găsi o fată, fie că o găsește întîmplător, se însoară cu ea. Faptul de a deveni împărat ca urmaș al tatălui său, sau ca soț al fetei, e în cazul acesta de un interes secundar. Făt-Frumos mai pornește spre a săvîrși isprăvi cerute de împărat, în general imposibile, a slobozi fetele furate de zmei, a găsi pe hoții merelor de aur furate. Cînd basmul nu se sfîrșește cu nunta lui Făt-Frumos, este la mijloc ori un fenomen de amnezie folclorică, ori o întrerupere bruscă, în scopuri simbolice, a carierei eroului". Vezi o încercare de definire mai largă, la Ovidiu Papadima: *Literatură populară română*, Buc., 1968, cap.: *Gînduri mai vechi despre Făt-Frumos*, p. 642—649.

[100] Reținem pasajul caracteristic: *Ci du-te, dar du-te la sora mea Vineri,/ Căci singură dînsa dă sfaturi la tineri/ Și singură dînsa dă dragosti.*

Scanned with OKEN Scanner

Au astfel timp să treacă granița împărăției balaurului și să intre în cea a lui Rugă-sihastrul, unde balaurul nu le mai poate face nimic. Balaurul se întoarce, făgăduindu-le o răzbunare surpriză (motivul 4: fuga eroilor, motiv cunoscut în literatura de specialitate sub numele de „die magische Flucht", în varianta cu obiectele fermecate, nu în cea a metamorfozelor)[101]. Eroul străbate drumul invers, iar sf. Vineri îi dă un ultim sfat, după care se întorc în lumea pământească. Narațiunea se încheie, așa cum era de așteptat, cu nunta eroului, nu însă fără a ne mai rezerva o surpriză. Balaurul, transformat într-o pasăre de aur cu glas minunat, se strecoară și el la nuntă, în toiul petrecerii. Eroul o răpune, cu toată împotrivirea nuntașilor, și scapă astfel de orice primejdie. Nunta se desfășoară în continuare (motivul 5: nunta eroului cu fata eliberată).

După cum se vede, sîntem în prezența unui basm autentic în cea mai deplină accepție a cuvîntului. Dacă l-a cunoscut direct, pe cale folclorică sau pe cale livrescă, e greu de spus, dar e și irelevant pentru cercetarea noastră. Ceea ce ne interesează este faptul că poetul, de această dată, nu inventează un subiect, compunîndu-l cu ajutorul clișeelor prefabricate tradiționale, ci că versifică un subiect folcloric. Este iarăși greu de spus și irelevant în același timp dacă sursa poetului se află în folclorul românesc sau în cel internațional. Basmul de față este comun la multe popoare, nu apare numai la români. Ceea ce merită să ne rețină atenția e

---

[101] Despre acest motiv (313, 314: The Magic Flight), căruia un cercetător i-a consacrat o lucrare întreagă (A. Aarne: *Die magische Flucht*. FFC, XCII), caracterizarea lui Stith Thompson: *The folktale*, New York, 1951, p. 60: „Though this incident is a standard part of our tale, it can be used wherever a pursuer needs to be delayed. That tales with this general motive of pursuit are found everywhere is no cause for wonder, but when one finds the obstacle flight with its characteristic form of three or four magic objects which produce mountains, forests, fire and water in South Africa and in North and South America, not only sporadically but in scores of versions, he is faced with one of the most difficult problems of folklore". La români vezi Adolf Scullerus: *Rumänische Märchen und Märchenvarianten*, Helsinki, 1928, p. 34—35, tipul 313 A: *Die magische Flucht aus dem Hause des Unholdes*. Discuție la Ovidiu Bîrlea: *Antologie de proză populară epică*, Buc., 1966, vol. I, p. 61—62: *Introducere*. Pentru varietățile motivului, vezi Emmanuel Cosquin: *Études folkloriques. Recherches sur les migrations des contes populaires et leur point de départ*, Paris, 1922, p. 195. J. Bolte—G. Polívka: *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1930—1932, vol. I, 99, 115, 443; II, 140, 517, 526; III, 108, 407: *Magische Flucht mit Auswerfen von Hindernissen*.

Scanned with OKEN Scanner

faptul că poetul utilizează motive caracteristice pentru folclorul românesc. Printre asemenea motive consemnăm apariția „sfintelor zile", un motiv ce nu apare la popoarele apusene, iar la cele sud-est europene nu se întîlnește decît foarte rar[102]. Este vorba aici de o moștenire directă din epoca veche, latină, a culturii poporului nostru. Apariția lui Rugă-sihastrul, fratele celor două „babe sfinte", ține de alte categorii: îl mai întîlnim, deși nu cu acest nume, și într-alte basme românești, unde este înfățișat drept un bătrîn care-și ridică sprîncenele cu cîrja.[103] Intervenție certă a poetului pare să fie dobîndirea calului din mîna sf. Dumineci, fără nici un efort și, mai ales, fără miracol. E cunoscută modalitatea de a dobîndi un cal năzdrăvan: păzirea unei herghelii, în condiții de posibilă pierdere a capului, sau — mai comun — aflarea calului, în mijlocul unei herghelii, cu ajutorul jărateculuí. Poetul, care într-o altă poezie folosise acest ultim clișeu[104], n-a vrut să se repete și a modificat pasajul, lăsînd ca însușirea năzdrăvană a calului să apară din comportamentul său, nu din modul de a-l dobîndi. E, după opinia noastră, evidentă tendința unei stilizări culte aici. Invenție certă a poetului este și pasajul în care eroul explică tatălui său ce se petrece în sufletul său și de ce se simte obligat să plece în lume s-o salveze tocmai pe Salba. E un pasaj liric de toată frumusețea, în care este descrisă invazia erotică în viața eroului, creînd din el un personaj tipic, în accepția lui G. Călinescu. Vedem aici o paralelă la foarte cunoscutele poeme din familia *Zburătorului* lui Heliade-Rădulescu, unul din miturile ce revin cel mai des sub pana poeților noștri și despre care am mai avut prilejul să vorbim. E interesant de semnalat că, în acest context liric, poetul utilizează clișeul acelui „nu știu ce", care putea pătrunde în creația lui prin contactul cu opera lui Eminescu, dar și prin contactul cu literatura europeană, italiană în

---

[102] Mario Ruffini: *I „santi giorni" nel folclore romeno*, în *Memorie della Accademia Lunigianese di Scienze „G. Capellini"*, 33(1964) fasc. 2, p. 79. Vezi și G. Coșbuc: *Babele sfinte în mitologia noastră*, în *Noua revistă română* 1(1900), vol. I. p. 248—250. G. Coșbuc: *Tradiții și legende din popor. Soarele. Stele logostele. Babele și moșii*, în *Albina* 1(1898), p. 641—643. În Lazăr Șăineanu: *Basmele române*, p. 369: „Această personificare a zilelor săptămînii, exemplu interesant de creștinare a unor tradițiuni păgîne, există, dar mai rar și la popoarele slave. La ruși sf. Petka și sf. Nedelya corespunde cu sf. Vineri și sf. Dumineca".

[103] Ovidiu Bîrlea: *op. cit.*, vol. I, p. 62.

[104] În poemul *Fata craiului din cetini*.

Scanned with OKEN Scanner

speță, unde acest *topos* a cunoscut o largă și semnificativă răspîndire[105]. Poate o reminiscență clasică reprezintă apariția, în drumul eroului, a acelor „copile și zîne și fete măiestre", dar poate fi și o sugestie din poezia germană. Să ne readucem aminte de „Erlkönig" al lui Goethe, unde ca și la Coșbuc e vorba de un dans al ielelor care dizolvă atmosfera macabră a nopții, făcînd-o respirabilă. Iată pasajul la Coșbuc: *Căci ele pot scoate din fire / Pe oameni cu rîsuri și multă-amăgire, / Și cîntă, și joacă și-n jocuri s-aprind, / Și brațe de farmec cu dragoste-ntind, / Și cheamă, și strigă, și pling cu mustrare — / Și-așa-s de frumoase, cît nu ești în stare / Să nu-ți pierzi curajul în mîinile lor!* După cum bine arată o cercetare recentă: „aci intrăm... într-un alt registru, de afinare și sublimare a macabrului. Pe acest nou plan nu mai întîlnim aspectele oribile și fioroase, folosite la Bürger sau Burns, în vreme ce apropiata pierzanie se arată sub chipul vrajei atrăgătoare — a fascinației — într-un fel atribuit anticelor sirene. Se identifică aci începutul unui fir de continuitate în balada germană de la copilul din Wilhelm Tell al lui Schiller, atras invincibil de adîncul apelor, și pînă la frumoasa Lorelei din poemul lui Heine"[106]. E un moment de convergență culturală, cum am mai întîlnit și într-alte creații ale lui Coșbuc. Dacă sursa acestui clișeu nu poate fi precis determinată, putem însă aprecia faptul că poetul a știut ce anume față a macabrului să utilizeze, pentru a nu denatura atmosfera specifică a basmului. E știut că basmul se desfășoară într-o atmosferă de totală impasibilitate, într-o zonă a convențiilor abstracte, fiind lipsit de accente terifice (în afară de ciclul acelor „Schreckenmärchen", ce prin atmosfera lor hoffmannescă pot fi puse în legătură cu un anume romantism). Poate, tot așa, invenție este și episodul final al uciderii balaurului care s-a introdus în palat în toiul nunții, pîndind un moment potrivit pentru răzbunare. Într-adevăr, prea are acest moment o apariție neașteptată și senzațională, de deus ex machina, ascuțindu-ne pentru o ultimă dată curiozitatea și interesul, pentru a-l putea atribui numai tradiției și practicii populare. Chiar dacă asemenea clișee apar într-unele basme, nu ne putem închipui prezența acestuia în basmul lui Coșbuc, fără a-i atribui o anume intenționalitate stilizatoare și o finalitate exclusiv artistică.

---

[105] Edgar Papu: *Evoluția și formele genului liric*, Buc., 1968, p. 215—257.

[106] *Ibidem*, p. 285.

Scanned with OKEN Scanner

Mai mult decît în alte cazuri, poetul se străduiește, în mod vizibil și supărător cîteodată, să recompună atmosfera de basm, după ce prin versificarea basmului a acceptat constrîngerile altor convenții și modelări artistice. Pentru aceasta, poetul recurge la sistemul de a încastra în trupul poemului tot felul de formule tipice de basm, cum ar fi expresiile: *lei paralei, a-și face de lege, c-o falcă pe ceruri, c-o falcă pe jos* (unde modificarea clișeului tradițional: *c-o falcă-n cer și cu alta pe pămînt* a fost impusă de capacitatea endecasilabului iambic folosit de poet). Molestă e folosirea peste tot a clișeului cifrelor epice, o dată fiind vorba de *șepte hotare* și de alte nenumărate ori de cifra trei. Astfel, Rugă-sihastrul își are peștera lîngă *trei dîmburi și trei huci, trei zile* arde și taie balaurul pădurea magică ce i-a apărut în drum, macină piatra stîncii, trece *trei cîmpi, trei șesuri și trei dealuri*, înoată *trei nopți și trei zile*, de fiecare dată eroul reușește să se depărteze de urmăritor cale de *trei zile*. De două ori, poetul folosește și termenul *triplu* pentru aceeași idee. Clișeul intră de altfel în însăși structura basmului: eroul are trei sfătuitori: sf. Duminecă, sf. Vineri și Rugă-sihastrul; eroul primește trei obiecte magice: surceaua, piatra și sticla; fuga magică se petrece în trei etape, după cum sînt aruncate cele trei obiecte magice, creîndu-se: o pădure, un munte, un lac; trei sînt explicațiile salvării eroului: calul năzdrăvan, obiectele magice și sfatul secret al sf. Vineri pentru uciderea balaurului în timpul nunții. Toate acestea scot prea mult în evidență urzeala convenției, linia modelului și dau impresia de artificios. De fapt, trebuie să recunoaștem că e prea mult. Mai semnalăm că întîlnim în acest poem, într-o primă formă, o idee poetică ce va rodi în continuare în opera lui Coșbuc, și anume comparația fetei cu icoana: Salba *e frumoasă ca cerul, ca maica-n icoane.*

Atmosfera folclorică e sporită și de folosirea unor termeni populari *(poară, fîscăie, glajă, preabăt, spije, modru*[107]*)* sau locali *(ost)* și de utilizarea locală a unor forme verbale: *se-nspăimînt, strig, omor* (pers. III pl. a indicativului prezent, pentru *se-nspăimîntă, strigă, omoară*). Dar folosirea acestei terminologii ține și

---

[107] Pompiliu Dumitrașcu: *Contribuții la studiul limbii și al stilului operei poetice a lui George Coșbuc*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 213—214, nu notează nici un asemenea termen în poemul de față, ceea ce pune în lumină necesitatea de a folosi cu foarte multă prudență concluziile la care ajunge. De altfel, din lista întocmită de el lipsesc: *fîscăie*, hiperurbanismul *spije* și germanismul *ost*, toate trei cu o accepție locală.

Scanned with OKEN Scanner

de faptul că la data realizării textului poetul nu ajunsese încă la o concepție fermă cît privește raportul dintre regionalisme și limba literară. De altfel, nu de mult, s-a arătat că, în privința aceasta, poetul n-a fost — în ciuda aparențelor — niciodată prea sigur[108]. Pare mai plauzibil ca el să se fi lăsat în voia unui real instinct al limbii, decît că s-ar fi lăsat condus de un principiu cu caracter normativ. Din contactul cu „tribuniștii" de la Sibiu va fi dobîndit unele concepții generale, în cazurile concrete ale muncii lui, însă asemenea concepții nu puteau fi operante fără un simț înnăscut pentru limbă și virtualitățile ei artistice.

Din punctul de vedere al formei, poemul lui Coșbuc are toate atributele marii poezii epice: aceleași repetiții în cazul situațiilor similare[109], aceleași paralelisme simetrizînd de obicei emistihurile prin particule de legătură, aceleași efecte de eufonie realizate prin aliterație[110], figura etymologica[111], sau rime leonine[112]. Toate acestea creează o fină și delicată textură sonoră pe deasupra poemului și-i dau un relief aparte. Nu se poate însă să neglijăm numeroasele imperfecțiuni ritmice, cum ar fi cele provocate de termenul *năzdrăvan*, care uneori mărturisește sensul său originar, cu prefixul-negație puternic și evident *nezdravăn*, sau cum ar fi alte mărunte neglijențe metrice.

În încheierea discuției, credem că se pot afirma următoarele. Poemul *Cetină-Dalbă* este un basm versificat, de fapt singurul basm pe care poetul s-a mulțumit doar să-l versifice. În alte cazuri, am văzut că el creează basme în gen popular sau tratează poetic, în mod independent față de context, unele simple motive de basm desprinse din înșiruirea lor pluriepisodică; de data aceasta avem însă de a face cu un basm tipic și autentic. Poetul nu-și permite decît unele modificări superficiale, care nu ating sensul și nici structura povestirii. El nu adaugă nimic la fondul tradițional, nu-l îmbogățește prin interpretare și sublimare. El se păstrează în tonul narațiunii populare, străduindu-se chiar să îngroașe apa-

---

[108] *Ibidem*, p. 201.

[109] Cele două babe surori, cînd simt apropierea eroului, îi pun exact aceeași întrebare, întinsă peste 4 versuri; sf. Vineri descrie locuința fratelui său, Rugă-sihastrul, iar eroul o recunoaște întocmai cu aceleași vorbe.

[110] *Mai **lungă** ca **lumea**, mai **lată** ca cerul, **flăcări** de **foc**, **mugește** cu **moartea** luptînd, Și-o **lume** de-a **lungul** și-o **lume** de-a **latul**.*

[111] ***Sîngeră sînge.***

[112] *Ca **norul**, ca **dorul**, mai iute ca gîndul.*

Scanned with OKEN Scanner

renta autenticitate a textului, prin folosirea a numeroase procedee ce țin de aspectul formal. În această situație, între el și Petru Dulfu, versificator de basme tipic, distanța nu e prea mare; de fapt e o deosebire numai de grad. De altfel, nici poetul n-a acordat acestei creații vreun loc deosebit. Ca toate celelalte așa-zise „basme în versuri", ea a constituit un simplu și necesar exercițiu poetic, într-o anumită epocă din viața și activitatea sa și trebuie înțeleasă ca atare.

1) *Ideal.* 1896. Poemul trebuie discutat în acest context, deși legătura sa cu basmul e incidentală și de suprafață. Poemul vădește o latură profundă a concepției filozofice a poetului și trebuie pus în conexiune cu *Moartea lui Fulger* și *Gazel* (Picurii cu strop de strop). Din păcate, în vremea noastră, poemul a fost destul de neglijat, nefiind, de pildă, inclus în antologiile cele mai reprezentative[113], cu toate că este una din piesele cele mai reușite ale poetului și mai tipice pentru talentul și concepția lui despre viață și lume. Ideea principală a poemului este intangibilitatea idealului, de fapt un loc comun al poeziei din toate locurile și din toate timpurile. Pentru exprimarea acestei idei, Coșbuc nu adoptă o manieră discursivă, ci are „tactul" de a adopta veșmîntul fabulos al basmului, *„ca spre a sugera universalitatea fenomenelor"*[114], ca și în *Moartea lui Fulger* sau în *Nunta Zamfirei*. Iar în cadrul basmului, poetul desfășoară o poveste de dragoste, alegînd ca exemplificare sentimentul cel mai general uman și cu cele mai bogate valențe lirice. Fata de crai se întîlnește la izvor cu un tînăr care-i făgăduiește s-o ia de soție. Îndrăgostirea are loc imediat și total, în mod catastrofal, ca pretutindeni în folclor. Toată viața fetei se scurge într-o disperată așteptare a alesului ei. Descrierea ravagiilor sufletești pe care le provoacă această așteptare e absolut magistrală, constituie una din paginile cele mai adevărate psihologic și mai realizate poetic pe care le-a scris Coșbuc. E, de fapt, cazuistica lirică a fetei părăsite, care încearcă, în ciuda tuturor evidențelor, să se automistifice, convingîndu-se că așteptarea are un rost și mai ales că o viață irosită în acest fel este, în fapt, trăită

---

113 Vezi, de exemplu, volumul G. Coșbuc: *Versuri*, Buc., 1961, cu prefață și note de Dumitru Micu.

114 G. Călinescu: *Istoria literaturii române. Compendiu*, Buc., 1968, p. 209.

în însăși esența ei. Finalul e pesimist: tînărul nu se mai întoarce la ea, lui i s-a dat altă „menire", iar fata moare consumîndu-se în această așteptare. Una din „babele sfinte" ale folclorului nostru are, în final, sarcina de a face o reflexie amară asupra destinului omenesc, afirmînd că omului nu-i este dată decît „mergerea", nu și ajungerea la țintă. De fapt, poemul afirmă că existența umană nu are o finalitate metafizică, nu trebuie raportată la ideea despre rosturi religioase sau filozofice; ea are numai o finalitate socială, așa cum se arătase în *Moartea lui Fulger*. Dacă transferăm discuția pe planul cunoașterii, ne aflăm în același domeniu al agnosticismului, cu care ne vom întîlni în filozofia lui Blaga și care își are, ca și poemul lui Coșbuc, o evidentă sorginte folclorică. Sensul vieții omenești nu-l afli în abordarea abstractă a problematicii existenței, ci în trăirea autentică a vieții, așa cum aceasta a fost fixată, în rituri și datini înțelepte, de însăși experiența milenară a omului. Peste strădania omului de a pătrunde misterul cunoașterii se așază acea „cenzură" care neagă accesul la absolut și interzice individului, legat de loc și de timp, descifrarea adevărului absolut. În *Moartea lui Fulger*, poetul arăta că încercarea de a descifra finalitatea vieții omenești este o eroare, că ideea de a raporta existența omenească la anume rosturi metafizice e o greșală catastrofică. Maxima înțelepciune este retragerea din sfera reflexiunii sterile și trăirea însăși, în normele determinate de tradiție și consfințite de ea. În *Gazel*, sub aparența înșelătoare a unei note de ușurătate anacreontică, se afirma același lucru cînd poetul scria: *Iar de n-are scop viața, / Fă să aibă clipa scop*. Adevărul accesibil individului e un adevăr relativ, individului îi este interzisă cunoașterea absolută; întreaga cunoaștere e îngăduită numai speței în evoluția ei infinită. Idealurile omului trebuie fixate în funcție de raportul dintre adevărul relativ și absolut, nu trebuie luate din sfera inaccesibilității și proiectate în lumea imposibilului. Înțelepciunea constă în măsura realului, în cunoașterea și acceptarea limitelor impuse cunoașterii de însăși natura lucrurilor, în înțelegerea necesității.

m). *O poveste veselă*. 1906. Contrar titlului său, poemul de față nu este o simplă „poveste veselă", în sensul celor versificate în perioada sibiană a vieții lui Coșbuc, ci o foarte serioasă și, într-un fel, amară replică la adresa neoevhemerismului contemporan. Materialul putea fi cercetat și într-altă parte, la capitolul consacrat

Scanned with OKEN Scanner

concepției lui Coșbuc despre folclor, însă, cum poetul ia în discuție un obicei popular și un fragment de mit, am considerat că e mai potrivit să-l analizăm aici. Poemul se referă la obiceiul, larg răspîndit și atestat din cele mai vechi timpuri, de a pune în gura sau în mîna mortului un ban, ca plată pentru călătoria sa ultramundană, discutînd, în speță, mitul grec al lui Charon, luntrașul care trece sufletele morților peste Styx, în împărăția umbrelor, a lui Hades. Că are o sumă de relații cu actualitatea culturală a epocii, cum bine arată Dumitru Micu[115], e foarte adevărat, însă semnificația poemului nu se limitează la atît, la o simplă discuție persiflantă împotriva simbolismului lui Ovid Densusianu și a școlii sale de la *Viața nouă*, ci are în vedere o atitudine mai generală și o tendință mai răspîndită, constînd în demitizarea completă a mitului, în reducerea lui la simpla ficțiune artistică, în interpretarea lui exclusiv din latura funcției sale estetice sau istoricizante. Adept, cum am mai arătat, al teoriei mitologice, Coșbuc se ridică împotriva acestei tendințe de pozitivism vulgarizator, contestînd omologarea mitului cu simbolul artistic, reabilitînd pe Homer și implicit marea poezie și relevînd acea parte a mitului care-l deosebește funcțional de basm și-i dă caracterul sacru, specific. Mai mult, Coșbuc ține să sublinieze că însăși poezia s-a născut din mit și o dată cu mitul, avînd, în definitiv, același rost de a descoperi, cu mijloace specifice, misterul și de a-l face accesibil. În sensul acesta, Coșbuc premerge pe Lucian Blaga și pe Mircea Eliade. Este aici un ascuns elogiu adus artei, așa cum mai întîlnim și în manuscrisele sale[116], și care ne duce cu gîndul la concepția romantică despre destinul poetului și al geniului[117].

Dar să revenim la textul discutat. La Acheron sosește un mort și cere ca luntrașul să-l treacă peste apă. Charon îi cere obolul legiuit, dar mortul refuză, pe cuvînt că totul nu e decît un mit fără sens. Mortul se dă drept neoplatonic și neagă orice valoare, pînă și simpla existență, a luntrașului. Acesta se enervează de vorbăria lui fără rost, caută obolul între dinții mortului și-n buzunarele mantalei și cum nu-l găsește, îl alungă pe inoportun în rîsetele și condamnarea celorlalte suflete din barcă. Aceștia

---

115 Coșbuc: *Versuri*, București, 1961, p. 749—752.

116 Caracteristică pentru aceasta e piesa publicată postum: *Copilă, tu crede poeții ce scriu*, unde se spune că poeților *„li s-a dat o putere/S-audă mai bine, să simtă mai viu/ Întreagă a lumii durere"*.

117 Vezi pentru aceasta, celebra poezie a lui Schiller, *Die Dichtkunst*, care nu poate să fi rămas necunoscută poetului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

arată că mai cunosc asemenea oameni care neagă existența dumnezeirii, strică bunele rînduieli tradiționale, contestă pe Homer și în locul acestor negații nu pot pune nimic, în afară de vorba goală și lipsa de talent. Desigur, poetul nu dorește să ne facă să credem în mit, ci să înțelegem că cei care l-au creat au crezut în el și că pentru a-i înțelege sensul trebuie să judecăm mitul din acest unghi de vedere. Altă dată spunea că „dacă e absurditate metafora și alegoria în artă, atunci fără îndoială credințele « deșarte » ale popoarelor sînt și ele absurdități"[118] și că „nu e nărod cine le crede, nărod e cine nu poate să le înțeleagă". În acest context de idei e necesar să judecăm poemul de față: el nu-și află dimensiunile reale decît în perspectiva antievhemerismului poetului și este o replică la alt poem, de aceea și natură, *Pipăruș-viteaz*, cu deosebirea că în cazul acela poetul folosea pentru demonstrație material românesc de basm. În cazul de față, el utilizează material mitologic elen. În cazul lui *Pipăruș*, satiriza interpretarea istoricizantă a mitului, de data aceasta, interpretarea sa pur estetizantă. În ambele poeme ne avertizează asupra pericolului de a cădea în evhemerism vulgar, în sărăcirea și îngustarea perspectivei de apreciere a unui fenomen cultural atît de complex cum e mitul.

E adevărat că poetul nu pomenește, în cuprinsul poemului său, numele filozofului grec Evhemeros, mărginindu-se să demaște doar latura evhemeristă a neoplatonicilor. Aceștia, după cum se știe, au dus mai departe unele din învățăturile sale. Concepția după care mitologia nu ar fi fost decît istorie străveche era curentă la grecii antici, dar numai întrucît îi privea pe eroi. „O concepție mai îndrăzneață și bogată în consecințe a fost transferarea acestei idei despre eroii mitologiei supra zeilor înșiși și supoziția că zeii au fost niște regi puternici ai preistoriei, pe care faptele lor i-au făcut demni să fie exaltați în rîndul zeilor. Această teorie punea capăt o dată pentru totdeauna credinței tradiționale în zei; aceștia nu mai erau altceva decît niște oameni morți de multă vreme care, ca și regii din era elenistică, au fost cinstiți ca zei după moartea lor, sau încă din viață"[119]. Această teorie a lui Evhemeros a obținut un succes răsunător în lumea antică; lucrarea lui a fost una din primele cărți grecești traduse în latină. Neoplatonicii

---

[118] G. Coșbuc: *Un capitol din demonologia poporului român*, în *Noua revistă română*, 1900, vol. I, nr. 2.

[119] Martin P. Nilsson: *Les croyances religieuses de la Grèce antique*. Traduction de Matila Ghyka, Paris, 1955, p. 104.

Scanned with OKEN Scanner

despărțeau pe zeu de imaginea lui; în imagine nu rezida însuși zeul, ci numai forța lui; prin ceremonii complicate se străduiau să atragă forța zeului în imaginea lui[120]. De altfel, ateismul nu a fost o doctrină necunoscută grecilor vechi[121].

Poemul lui Coșbuc reprezintă o reușită artistică vrednică de toate antologiile. Tabloul infernal pe care ni-l prezintă, cu toată nota de umor grotesc care-l animă, este întru totul în direcția concepției elene despre lumea de dincolo de mormînt. E plin de mișcare și de relief plastic, așa cum corporală era concepția elenă despre sufletele moarte. Toată discuția noastră nu a avut alt scop decît să faciliteze perspectivarea adecvată a piesei, care cîștigă astfel alte valențe artistice, nefiind numai o oarecare „poveste veselă", cum o numește intenționat poetul. Legăturile poemului cu actualitatea capătă astfel alte valori și alte semnificații.

Dacă stăm acum să caracterizăm toată această producție de tinerețe, trebuie să ne oprim la următoarele constatări:

Interesul său pentru subiectele de basm și pentru problematica generală a genului nu l-a părăsit pe Coșbuc niciodată: îl vedem întinzînd-se pe o perioadă foarte lungă, între 1882 și 1906. Este iarăși adevărat că perioada de culminație a acestui interes este cea dintre 1886 și 1889, cînd publică, de altfel, cea mai mare parte din poemele inspirate din lumea basmelor, 10 din cele 13 texte analizate. Dar primele semne ale acestui interes apar încă în perioada liceală, năsăudeană. În paginile *Tribunei*, poetul a avut posibilitatea de a-și publica cea mai mare parte din ele. Ultimele două texte sînt din epoca bucureșteană a vieții lui și reprezintă, față de stocul anterior, cu totul altceva. Putem deci desprinde și o linie de evoluție în ceea ce privește intensitatea și formele interesului său pentru basm. În general, se poate spune că faza cea mai intensă corespunde cu epoca formării sale ca poet și mai ales cu faza maturizării talentului său. Pe basm și-a făcut poetul ucenicia artistică și lîngă el și-a definit personalitatea poetică. În legătură cu basmul își descoperă Coșbuc originalitatea specifică și-și dobîndește timbrul poetic propriu. Idilele sale se așază la sfîrșitul acestei ucenicii și reprezintă pășirea într-o fază superioară de creație. Dacă, mai tîrziu, poetul revine la basm, el nu se mai întoarce la modelele și schemele oferite de gen, ci numai la atmos-

[120] *Ibidem*, p. 125.

[121] *Ibidem*, p. 96: unde sînt citați Diagoras din Melos, a cărui viață a fost pusă la preț în Atena, și Protagoras, ale cărui opere au fost arse oficial în piața publică.

Scanned with OKEN Scanner

fera fabuloasă în care-și îmbracă propriile plăsmuiri artistice. Aceasta pare a fi evoluția generală a poetului nostru.

Analizele de pînă acum au scos în evidență și modalitățile în care poetul a folosit materialul oferit de lumea basmelor, ceea ce îngăduie să desprindem semnificația pe care acest gen de izvoare poetice l-a avut pentru creația sa în general. În foarte puține cazuri, Coșbuc e numai simplu versificator, ca ceilalți contemporani sau antecesori ai săi, respectînd întocmai schema epică și semnificația modelului popular. De cele mai multe ori, poetul decupează din desfășurarea complexă a unor basme populare motivul principal sau o scurtă suită de motive, după capacitatea lor expresivă, și le tratează independent, în manieră baladică. În felul acesta, el reușește să scape de constrîngerile șablonarde tradiționale, insuflînd o viață artistică nouă și o semnificație modernă unor materiale cu efigiile șterse de vreme și devenite inexpresive, de prea multă întrebuințare. El întrerupe astfel cariera convențională a eroilor de basm și cu aceasta umanizează basmul, cum prea bine a arătat Al. Dima. E deci mai nimerit să se vorbească despre motive de basm în poezia lui Coșbuc, decît despre basmele lui. El nu este versificator de basme, ci un lucid prelucrător al lor, pe planuri diverse și cu intenții diferite de cele ale genului. Cît privește intenționalitatea, trebuie reținut că toate prelucrările lui urmăresc și realizează, în forme mai mult sau mai puțin deslușite, o idee moralizatoare, totdeauna mai înaltă decît cea cuprinsă în însăși schema convențională a izvorului. Poetul introduce în basm o psihologie amplă, descoperind, în primul rînd, suferința umană, din care încearcă să extragă tot sensul liric. Dar el descoperă și invazia dragostei în sufletele eroilor săi și în zugrăvirea acestui sentiment se dovedește un meșter fără pereche. Sentimentul acesta este tratat pe linia celei mai autentice semnificații folclorice și de aceea aceste momente trebuie reținute pentru caracterizarea întregii sale opere.

În prelucrările sale de basme, el aduce o notă nouă și, desigur, valoroasă, prin amplele și fastuoasele descripții intercalate în cuprinsul narațiunii. Tocmai aceste descrieri, fizice ori caracterologice (uneori și tablouri), fac farmecul acestor poeme și nu precipitarea epică sau vioiciunea dialogurilor. Am arătat cum portretistica personajelor este cea care pune în lumină, în modul cel mai grăitor, talentul său, cele mai bune realizări în această privință constituind și cîteva din cele mai fericite momente ale întregii

Scanned with OKEN Scanner

sale creații. Poetul ține însă ca interpretările sale de acest fel să nu alieneze autenticitatea funciară, de basm, a compunerilor sale, de aceea este atent la toate mijloacele artistice, în măsură a o păstra și a-i asigura verosimilitatea folclorică. Pentru aceasta, adoptă procedee tehnice și ritmice care țin de poezia populară, folosește frecvent citatul folcloric (versuri călătoare, expresii stereotipe, convenții epice etc.) și utilizează o limbă plină de savoare populară, chiar dacă nu totdeauna depășind jargonul local. O problemă ce trebuie să-și găsească aici rezolvarea privește onomastica personajelor acestor poeme. Confruntarea lor cu ce ne dă în *Atque nos* scoate la lumină faptul, întru totul remarcabil, că această onomastică nu este folclorică — așa cum s-a insinuat[122], ci îi aparține în întregime poetului. *Tulnic, Lioara, Cetină-Dalbă, craiul Furtună, Fulger, Negură-împărat, craiul Poloboc, Rugă, Prier Alb, crai Sînger, Stîlpeș, Tabără-împărat, Volbură-împărat* etc. n-au echivalente în folclor. Toate sînt nume născocite de poet, urmînd anume modele folclorice ori alte modele rustice.

Mai trebuie arătat aici că, într-unele din piesele analizate, poetul pare să se amuze pe seama basmului și mitului, punînd personaje de basm în situații ridicole, ori plasînd personaje ridicole în situații de basm. S-a putut vedea însă că în aceste cazuri nu este vorba de încercarea de a discredita basmul ori mitul, ci dimpotrivă de a le apăra autenticitatea, arătînd cum nu trebuie valorificat basmul și cum nu trebuie interpretat mitul. Toate acestea sînt în direcția luptei sale contra neoevhemerismului contemporan. De reținut sînt și compunerile în care poetul, plecînd de la idei și experiențe personale, încearcă să refacă atmosfera basmului, apărîndu-și-le cu prestigiul pe care basmul — ca formă tradițională și universală de artă — le-o putea împrumuta. De fapt, acestea sînt piesele cele mai rezistente din tot ciclul și maniera aceasta poetul o va folosi, cu succes, și într-alte producții de mai tîrziu, spre a pune pe ele un sigiliu de universalitate și de înțelepciune clasică. Dacă se acceptă ideea că folclorul a fost primul și cel mai important dascăl al său în arta poetică, e necesar să se conceadă că basmul, în mod special, i-a oferit cele mai bogate și mai variate mijloace de afirmare a personalității sale și talentului său.

---

122 Alexandru Cristureanu: *Contribuții la studierea onomasticii operei lui George Coșbuc*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, p. 284—285.

În ceea ce privește valoarea artistică a acestei producții juvenile, trebuie să ne raportăm la însăși judecata poetului. Numai 3 din cele 13 poeme analizate au fost oprite de Coșbuc pentru a fi incluse în volumele sale *Crăiasa zînelor*, *Ideal* și *O poveste veselă*. Aceasta arată că poetul însuși nu le-a acordat merite mai mari decît acela de a fi fost simple exerciții poetice dintr-o perioadă de ucenicie artistică. Le-a lăsat astfel pierdute în paginile *Tribunei* și nu a revenit niciodată asupra lor, cu vreo apreciere sau vreo revalorificare. Aceasta nu înseamnă însă că dacă le-a negat valoarea unor reușite, ar fi încetat să considere folclorul drept sursă importantă pentru crearea unei literaturi culte naționale. Nu a fost, desigur, mulțumit de înfățișarea lor artistică și poate a contribuit la aceasta și eșecul epopeii pe care o visa. Oricum, la întocmirea volumelor definitive, Coșbuc a manifestat un ascuțit spirit autocritic și o severă exigență artistică, sacrificînd, fără regret, o sumă de producții în care critica literară nu poate să nu descopere indiciile elocvente ale artei adevărate.

2. Așa-zisele „legende" ale lui Coșbuc

Am intitulat astfel capitolul de față, deoarece trebuie să înglobăm aici producții eterogene și eteromorfe. Faptul ține de împrejurarea că accepția termenului de „legendă" s-a schimbat din vremea poetului pînă la noi. Astăzi, prin legendă se înțelege o narațiune etiologică, dar în vremea lui Coșbuc sub acest termen se înțelegeau diverse narațiuni, transmise mai ales pe cale cărturărească, pornindu-se de la etimologia termenului (legenda = materiale vrednice de citit). Înțelesul acesta foarte larg îl păstrează, în epocă, și cărțile de lectură folosite în școală, numite „legendare". Pentru unele din creațiile lui Coșbuc a trebuit, așadar, să identificăm sursele folclorice; pentru altele, pe cele cărturărești, coborînd, atunci cînd era posibil, pînă la eventualele surse folclorice ale acestora. În unele cazuri, avem astfel de a face cu legende propriuzise, într-altele cu tradiții istorice, într-altele, apoi, cu materiale diverse, neintrînd în nici una din categoriile de mai sus. Întrucît acest ciclu se bazează, în mare măsură, și pe lecturile poetului, nu numai pe cunoașterea directă a unor motive folclorice în mediul folcloric firesc, cultivarea lor se plasează într-o epocă ulterioară valorificării motivelor de basm. Cel mai vechi poem de acest fel datează încă din 1887, deci din perioada sibiană, însă toate cele-

Scanned with OKEN Scanner

alte sînt din perioada bucureșteană a vieții lui, dintre 1892 și 1903. Trebuie, desigur, să distingem în acest fapt o interesantă linie de evoluție a artei sale. Materialul de acest fel marchează o etapă nouă a creației sale, mergînd paralel cu crearea idilei. E vorba de o desprindere, destul de bruscă de altfel, de etapa anterioară, cînd motivul de basm devenise centrul interesului său poetic. Poetul caută acum subiecte mai puțin convenționale, mai puțin determinate de șablonul tradițional, care să permită o interpretare simbolică mai liberă și o prelucrare mai artistică. Cu ele intrăm în epoca de maturitate a talentului său și, deși materialul e valoric inegal, toate aceste producții reprezintă realizări de seamă, unele din ele antologice.

a). *Brîul Cosînzenii*. 1887. Din cîte știm pînă acum, o legendă a curcubeului în sensul și cu conținutul celeia a lui G. Coșbuc nu există în folclorul românesc. Faptul că pînă acum nu a fost culeasă și publicată o asemenea legendă nu exclude însă ca în popor să existe totuși una similară cu ce dă poetul, iar textul lui — deși este o prelucrare poetică — să fie, pînă acum, singura ei atestare. O observație asemănătoare am făcut și cu altă ocazie. De data aceasta, însă, pare mai plauzibil ca poezia lui Coșbuc să fie o creație întru totul originală, alcătuită spre a explica numele local — cu anume rezonanță mitologică — al curcubeului. Ar fi deci vorba de aplicarea în practica poetică a teoriei mitologice germane, al cărei partizan, în mod absolut normal, a fost poetul nostru. Subliniem încă o dată faptul că o asemenea interpretare îi oferea poetului înțelegerea poetică, semnificația artistică a creației populare. Dacă el este primul cercetător român preocupat de structura artistică a folclorului, aceasta se datorește, în primul rînd, acestei teorii și, numai într-al doilea rînd, faptului că, poet fiind, avea perceperea artistică a lumii.

În popor, paralel cu numele de curcubeu, există și o serie de nume ale fenomenului, ce pornesc de la un aspect metaforic al său. De aceea, e cunoscut frecvent sub numele de *brîu*, uneori al lui Dumnezeu, alteori al Maicii Domnului, sau al popii, al cerului, ori al Cosinzenii[123]. Statornică apare ideea de brîu, cu însușiri,

[123] Tudor Pamfile: *Văzduhul după credințele poporului român*, Buc., 1916, p. 157—164. S-ar putea însă ca numirea „brîul Cosinzenii" dat de Pamfile, să fie, în realitate, un reflex al poeziei lui Coșbuc. Unele numiri de acest fel în Artur Gorovei: *Credinți și superstiții ale poporului român*, Buc., 1915,

mai mult sau mai puțin, miraculoase, întrucît e pus în legătură cu personaje religioase sau de basm. De remarcat că în folclorul nostru n-a lăsat urme legenda biblică, transmisă pe calea bisericii, a curcubeului ca semn că nu va mai fi potop. Asemănarea curcubeului cu un brîu magic este o idee deosebit de importantă și explică, de fapt, compunerea lui Coșbuc.

Teoria mitologică a secolului trecut (Max Müller, F. L. W. Schwartz), după cum am arătat și într-altă parte, încerca să găsească originea și să explice difuziunea miturilor umanității în personificarea forțelor naturii. În conformitate cu această doctrină, curcubeul a fost considerat cînd brîul furtunii pe care i-l smulg norii, cînd brîul Afroditei sau zeiței nord-germanice Freyja, cînd, în fine, drept „brîul puterii", legat de imaginea lui Thor[124]. Coșbuc, care a îmbrățișat această teorie, în numeroase rînduri, cînd i s-a oferit ocazia de a interpreta mitologic fenomenul curcubeului, a folosit chiar același limbaj ca maeștrii săi întru mitologism. De pildă, el stabilește următoarea identitate: „brîul = fulger, șarpe, dar și curcubeu"[125]. Altă dată, interpretează la fel toate obiectele care servesc la încins. Virtuțile magice ale cingătorii sînt: puterea de a prinde pe Muma-Pădurii, pe strigoaiele ce vin să fure laptele vitelor, pe zînele care joacă în poieni[126]. Pe unele din cărțile ce i-au aparținut, în dreptul pasajelor corespunzător convergente, notează aceeași interpretare mitologică a curcubeu-

---

p. 92—93. E de reținut că denumirea „brîul popii" apare ca motiv decorativ la ouăle de paști. G. Coșbuc: *Oul roșu*, în *Universul de paște* 20(1902) nr. 15, p. 2. Alte atestări, în Ion Mușlea și Ov. Bîrlea: *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hașdeu*, Buc., 1970, p. 135 (unde e omologat cu „calea laptelui)" și p. 150—151 (cu înțelesul de curcubeu). La neogreci, după cum arată F. L. W. Schwartz: *Der Ursprung der Mythologie, dargelegt an griechischen und deutschen Sage*, Berlin, 1860, p. 117, există aceeași numire ca și la români „brîul Maicii Domnului" (= τὸ Ιονάριον τῆς Παναγίας). Singura legendă veritabilă, pe care o cunoaștem, spune că „curcubeul este o fată de om bogat" răpită la cer de un nor și transformată apoi astfel. T. Pamfile: *op. cit*, p. 158.

124 F. L. W. Schwartz: *op. cit.*, p. IX *Ibidem*, p. 11. Vezi și W. Schwartz: *Indogermanischer Volksglaube. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der Urzeit*, Berlin, 1885, p. 148: *„der Stärkegürtel d. h. Regenbogen"*.

125 G. Coșbuc: *Descîntecul*, în *Familia* 37(1901), p. 289—291: printre simbolurile folosite în practica descîntecului, alături de „înfigerea cuțitului" și „stingerea cărbunilor", așază și „încingerea brîului"

126 G. Coșbuc: *Legarea boalelor*, în *Albina* 8(1905), nr. 19, p. 499: virtuțile magice ale brăcinarului, ale cingătorii călugărilor și ale brîului și betelor în vrăji.

Scanned with OKEN Scanner

lui[127]. Am ținut să precizăm toate aceste amănunte pentru a face mai lesne inteligibilă concepția din care derivă poemul analizat, dar și una din valențele lui de bază.

De la bun început, poetul ține să definească însușirea miraculoasă a brîului Ilenei: un asemenea brîu nu a mai fost pe lume (e proclamată astfel unicitatea sa fenomenologică), era de aur tot — de fapt era un fulger încins peste mijlocul minunat al fetei — și ținea în el norocul fecioarei. Pierderea lui echivalează cu moartea posesoarei lui și e ceea ce s-a întîmplat mai apoi în povestire. Soarele, pe care și în alte împrejurări l-am întîlnit sub ipostaza unui tînăr nubil preocupat exclusiv de însurătoarea lui (folclorul nostru duce această preocupare pînă în pragul incestului), se îndrăgostește de Ileana, însă nu are nici de data aceasta noroc. Ileana nu ține să fie inițiată erotic și își bate joc de flăcăi. În cazul „Cicoarei", soarele a trimis pețitori după fată, în cazul de față, nu mai îndrăznește, probabil pentru a nu fi refuzat, ca în împrejurarea amintită. Nu pare să se fi convins încă de faptul

---

[127] Pe volumul lui Vangeliu Petrescu (Cruşoveanu): *Mostre de dialectul macedo-român*, a II-a parte. *Basme şi poezii populare*, Buc., 1881, care i-a aparţinut, la p. 51, subliniază cuvîntul *ştergar* şi înseamnă pe margine *curcubeu*, după ce mai sus în dreptul lui *dinar* scrisese *ban/soare*, în dreptul lui *fuior* notase *de raze*, iar în dreptul lui *cămaşă* glosase cu *cerul luminat*. Pe volumul lui P. Ispirescu: *Legende sau basmele românilor*, Buc., 1892, la p. 235 (basmul: *Cele 12 fete de împărat şi palatul cel fermecat*), în dreptul pasajului:

cu săpăluga de aur săpatu-te-am,
cu năstrapă de aur udatu-te-am,
cu ştergar de mătase ştersu-te-am)

} scrie respectiv: *soare*, *fulger*, *curcubeu*

În volumul 2 (1893) din *Şezătoarea*, la p. 91, comentînd un descîntec de „roşaţă", scrie pe margine *curcubeu*, în dreptul pasajului unde se vorbeşte cum coboară Maica Domnului pe o scară de argint cu un toiag de aur în mînă; la p. 97—98, la vrăjile de ursită, notează *Brăcinarul. Betele !*, în dreptul pasajului unde se spune că, în ajunul Anului nou, fetele se încing cu o aţă toarsă special; la p. 135—136, la textul *Nunta fraţilor*, scrie iarăşi pe margine *Curcubeu*, în dreptul pasajului unde sora cere fratelui, în chip de condiţie pentru nuntă, să-şi facă un pod de argint şi de aramă. Pe acelaşi volum al lui P. Ispirescu, la p. 41, Coşbuc glosează în dretul titlului: *Exemplu cum vorbele fac mituri. Soarele vede toate. Unde să te ascunzi de el?* Reia ideea şi la p. 44, în dreptul pasajului unde se vorbeşte despre ascunderea eroului spre a nu fi găsit de fata peţită şi scrie: *Piatra. Unde te vei ascunde de ochii mei. De soare atotvăzător.* La p. 45, în dreptul pasajului cu ascunderea eroului în mare, de unde priveşte cu ocheanul, notează iar: *Soarele vede.* Primul exemplu e reţinut şi de Al. Duţu: *Biblioteca lui George Coşbuc. Date privitoare la lectura şi cultura poetului*, în *Studii şi cercetări de bibliologie* 3(1960), p. 183.

Scanned with OKEN Scanner

că însoțirea lui cu o muritoare este imposibilă, de aceea, jignit în amorul său propriu, nu visează decît să se răzbune. Pe Cicoarea care l-a refuzat a metamorfozat-o în plantă. Pe Ileana vrea s-o pedepsească altfel și anume furîndu-i brîul fermecat, în fapt răpindu-i norocul și însăși viața. Ileana e însă soră bună a Cătălinei din *Luceafărul* lui Eminescu. Pe soare îl respinge, dar sucombă în fața lui Cătălin al ei, Făt-Frumos, personaj cu care o însoțește șablonard basmul românesc. Ea nu rezistă insistențelor lui și scena de inițiere amoroasă a eroinei se transformă în scena pierderii minunatului brîu. Deși s-au ascuns în umbra ocrotitoare a pădurii, „soarele vede toate" și un singur ochi de soare, căzînd pe brîu, a fost de ajuns ca acesta să dispară pentru totdeauna. În urma acestei întîmplări, Ileana s-a mistuit în noapte și s-a pierdut din lume. Amintirea dacă i-a mai rămas în povești! În schimb brîul ei e mereu viu, deoarece a fost transformat în curcubeu și apare pe cer vara, cînd plouă.

Aceasta este legenda lui Coșbuc, întrupînd concepția sa mitologică și intenția de a explica de ce poporul a asemănat curcubeul cu brîul cuiva. Nici desfășurarea epică a piesei și nici aluziile sale, mai mult sau mai puțin transparente, la mitologie nu ar fi de înțeles, dacă nu am încadra poemul în contextul ideologic la care ne-am referit mai sus și astfel piesa și-ar pierde partea ei cea mai strălucitoare. Vrînd să arate, în limitele acelei concepții, cum „vorbele fac mituri", Coșbuc a arătat ceva mai mult și mai important și anume cum miturile fac poezie, și încă o poezie de cea mai bună calitate. Reținînd apoi că pierderea brîului Ilenei echivalează cu inițierea sa la viața erotică, reprezentînd un moment de „passage", sau cum s-a mai spus este de fapt „fina sugestie a pierderii fecioriei"[128], ceea ce arată pe cîte planuri artistice se poate desface semnificația delicată a acestei piese, reținem și aprecierea subtilă pe care Dobrogeanu-Gherea o făcea pe marginea acestei piese, cînd o considera ca un „ideal întreg al personificării artistice", în care natura și dragostea se contopesc, transformîndu-se una într-alta. „Marginile între natura largă și frumoasă și între dragostea omenească par a fi dispărut, ele se arată ceea ce și sînt: manifestările diferite ale aceluiași tot"[129]. Este, de fapt, un exemplu

---

[128] Dumitru Micu: *Studiu introductiv*, la vol. *Versuri*, Buc., 1961 p. XXXIV.

[129] C. Dobrogeanu-Gherea: *Studii critice*, p. 308—310 apud Dumitru Micu: *op. cit.*, p. 705—706.

strălucit despre ceea ce poate deveni creația folclorică în interpretarea inspirată a unui poet genial. De data aceasta, Coșbuc a aflat cheia magică pentru sublimarea izvorului său popular și ne-a dat cu aceasta una din piesele cele mai reușite ale întregii sale creații. Nicăieri procedeul nu-i va reuși ca aici și personificările sale vor rămîne simple și, adeseori goale, figuri de stil. În această piesă, procedeul s-a transformat în însăși substanța interioară a creației.

Perenitatea acestei creații nu rezidă totuși în interpretarea mitologică a subiectului, ci în numeroasele sugestii simbolice paralele ce se desprind din ea și fac ca această interpretare să nu mai fie luată în seamă și nici măcar simțită. Perceperea integrală a textului este însă de ordinul erudiției fine și complexe, ca în arta unui Anatole France. De aceea am și stăruit atîta asupra contextului ideologic al operei, redeschizînd o fereastră spre alte orizonturi sufletești ale poetului.

Dacă stăm acum să încheiem discuția asupra acestei piese, trebuie să reținem următoarele. În cazul de față, poetul nu versifică un text popular corespondent (baladă, basm, legendă, snoavă). E singurul caz de acest fel din toată opera sa. El încearcă să explice unele din denumirile metaforice pe care poporul nostru le dă curcubeului, respectiv conceptul de *brîu*. Aici, poetul se întîlnește cu marii mitologiști ai secolului trecut, care i-au oferit temeiul teoretic al concepției sale. Sîntem deci în fața unei creații proprii, originale. Poetul operează însă cu unele elemente tradiționale, ce trebuie semnalate. Astfel, el se mișcă în lumea basmului, personajele sale fiind eroii tipici ai basmului românesc, Făt-Frumos și Ileana Cosinzeana. De aici atmosfera specifică a acestei creații. Dar dacă e vorba de acești eroi tipici, nu trebuie să facem greșala, care s-a mai făcut, de a considera piesa drept versificarea unui basm. Basmul i-a oferit poetului cadrul potrivit în care să se miște eroii săi și ideile pe care aceștia le încorporează. Cel de al treilea personaj e soarele, prezentat, ca în celelalte creații folclorice românești, unde mai apare, avînd și ele însușirile și dimensiunile basmului. Coordonatele interioare ale acestei creații sînt mitul și alegoria. Navigația poetului nostru printre aceste două mari pericole, adevărate Scila și Caribda pentru poezia modernă, s-a dovedit la fel de reușită ca cea a iscusitului Ulise, așa încît din îmbinarea planului mitic cu cel alegoric, planuri care uneori

Scanned with OKEN Scanner

se confundă, alteori merg paralel într-un sugestiv și armonic contratimp, a rezultat una din cele mai reușite creații ale poetului nostru. Ca și în *Crăiasa zînelor*, și de astă dată Coșbuc arată cum poate servi folclorul la edificarea unei literaturi naționale, cu dimensiuni universale.

b). *Legenda trandafirilor*. 1892. E o povestire orientală, la care poetul a ajuns probabil printr-un intermediar german, ca și în alte cazuri. Cum însă n-am putut identifica acest ipotetic intermediar, nu putem spune — deocamdată — în ce constă meritul lui Coșbuc în tratarea subiectului. Ne vine mai greu să credem că poetul a inventat subiectul, deoarece știm că a avut o redusă capacitate de invenție și că nu s-a sfiit să împrumute subiecte, ori de cîte ori acestea îl ajutau să se exprime pe sine[130]. Compunerea este o legendă autentică, în sensul în care e definit azi genul: o povestire cu sens etiologic, tinzînd să explice geneza și însușirile specifice ale florii. În cazul de față să explice de ce floarea îmbină frumusețea cu existența spinilor. Textul evoluează însă și pe plan alegoric, contrapunctînd schema epică cu semnificații filozofice: așa cum trandafirul are spini, are și viața spinii ei, suferințele și durerile ei, iar bucuriile existenței nu pot fi înțelese și apreciate fără raportarea lor la durerile vieții *(Zile triste / Fără plăceri tu cum le crezi? / Și de există alb, nu vezi / Că negru-l face să existe?)*. Poetul pune vorbele acestea în gura lui Brahma, creatorul lumii și alcătuitorul ei, pestriță din bine și rău, dar nu discută caracterul etic al creației și divinității. Știm însă dintr-alte poezii ale sale că poetul aprecia negativ divinitatea care a putut crea o lume injustă. Într-*Un cîntec barbar* spune că „*Acel Dumnezeu / Ce lasă pe-al vostru pămînt / Să crească atîta urgie, / Acela nu poate să fie / Nici mare, nici tare, nici sfînt*". Schema poemului de față nu-i îngăduia reluarea discuției, de aceea poetul s-a mulțumit cu simplul enunț epic; cum însă în poem e vorba de moartea injustă a unicului copil al unei mame și se descriu suferințele ei, am socotit necesar să proiectăm faptul pe fundalul aceleiași concepții și am reamintit-o aici. Așa cum, atunci cînd prețuim frumusețea

---

[130] Ion Slavici: *Coșbuc și T. Maiorescu*, în vol. *Amintiri*, Buc. 1967, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

trandafirului, facem abstracție de spinii lui, tot așa din viață trebuie să alegem ceea ce e frumos și bun[131], fără a uita însă de existența suferințelor, dar și fără a ne lăsa dominați, ca de o obsesie permanentă, de existența lor. Viața este așa cum este, un amestec de suferințe și bucurii, și trebuie luată global, cu seninătatea înțeleaptă cu care va vorbi bătrînul sfetnic din *Moartea lui Fulger*. Nu trebuie să alergăm numai după plăcerile vieții, dar nici să ne lăsăm înfrînți de suferințele pe care le întîmpinăm, așa fel încît să ajungem la „moartea dragostei de viață". Este atitudinea horațiană din acel „*servare mentem aequam atque in arduis*". Coșbuc recomandă așadar echilibrul armonios al sufletului în judecarea vieții proprii și în aprecierea vieții omului în general, ceea ce reprezintă o atitudine clasică, dar și folclorică în același timp, și în direcția acelui „realism poporal" de care am mai vorbit, și explică nu numai temperamentul poetului, ci și întreaga sa viață. Sensul etic al vieții este măsura în toate, luciditatea permanentă, echilibrul sufletesc, înțelegerea necesității. Poemul se încadrează așadar în concepția lui generală despre viață și lume și, desigur, această consonanță a lui cu „filozofia" poetului a contribuit la împrumutarea subiectului. E posibil însă ca semnificația alegorică să fie adausul poetului, tocmai pentru a-și exprima propria concepție despre viață. Pînă la descoperirea izvorului, o încheiere este însă riscantă.

c). *Inima mamei*. 1892. Poemul poartă subtitlul „După o legendă franceză" ceea ce impune o scurtă discuție. Într-adevăr, Coșbuc necunoscînd limba franceză, trebuie să fi ajuns la cunoașterea subiectului printr-un intermediar german sau italian, ori prin viu grai de la cineva care i-l va fi comunicat. La data cînd Coșbuc își publica versiunea, nu apăruse încă celebra prelucrare

---

[131] Ideea intră și în crezul său artistic. În legătură cu aceasta, este de reamintit aici o observație a lui Liviu Rebreanu, ce reținuse motivul pentru care lui Coșbuc nu i-au plăcut schițele din volumul său *Golanii*. Poetul i-ar fi spus: „Nu e destul de crîncenă viața în sine! Să o mai întîlnim la fel și în cărți!", criticîndu-l pentru că a zugrăvit, conform concepției naturaliste, numai părțile sumbre din viață, înlăturînd pe cele pitorești și plăcute. Vezi Gavril Scridon: *Cronologia vieții și operei lui George Coșbuc*, în vol. *Studii despre Coșbuc*. p. 31.

a lui Jean Richepin [132], care a făcut o carieră strălucită în epocă [133]. În felul acesta, orice ipoteză cu privire la influența poetului francez asupra lui Coșbuc trebuie să cadă. De altfel, și modul de tratare a subiectului la unul și la celălalt înlătură filiația. Pe lîngă aceasta, însăși referirea din subtitlul la o legendă franceză trebuie să ne ducă cu gîndul la versiunea medievală a subiectului. De unde și-a luat Coșbuc subiectul nu se poate spune în starea de azi a documentării noastre. Dacă-l va fi cunoscut dintr-o versiune germană publicată, pare plauzibil că l-a citit într-o redacție în proză și foarte sumară; dacă l-a cunoscut pe cale orală, atunci tot într-o astfel de stare îi va fi ajuns la ureche. Coșbuc nu urmează un prototip poetic străin. Faptul se vede din modul tratării, care este tipic pentru poetul nostru. El își introduce poemul printr-o parte discursivă, disproporționat de lungă și foarte prolixă, cu intenția de a motiva psihologic drama. Momentul epic însuși e numai sugerat. Din această cauză, poemul nu reprezintă o reușită artistică. O cît de sumară comparație cu ce va da mai tîrziu Jean Richepin este, din acest punct de vedere, relevantă. Poetul francez renunță la orice discuție psihologizantă, reținînd numai datele esențiale ale acțiunii și reușește să impresioneze, creînd o adevărată capodoperă. Chiar și traducerea, nu întru totul fidelă, a lui Corneliu Moldovanu [134], de mai tîrziu, este mai expresivă decît versiunea lui Coșbuc. Vrem să mai menționăm aici un fapt important, în legătură cu aceasta. Compozitorul Luciliu Olteanu [135], care a pus pe muzică numeroase poeme celebre, printre care și una de Coșbuc *(Rugămintea din urmă)*, cînd a avut de ales între versiunea lui Coșbuc și cea a lui Corneliu Moldovanu, a preferat-o pe aceasta din urmă și pe drept

---

[132] Poetul francez și-a publicat compunerea intitulată *La chanson de Marie-des-Anges* în culegerea de versuri *La Bombarde*, în 1899, deci cu 7 ani mai tîrziu după versiunea lui Coșbuc.

[133] Vezi pentru aceasta, Sextil Puşcariu: *Călare pe două veacuri*, Buc., 1968, p. 115—116, care pomenește de succesul avut de cîntăreața Yvette Guilbert, cu această piesă, la Leipzig.

[134] Corneliu Moldovanu: *Poezii*, Buc., 1924, p. 62—63 și în ediția E. P. L., 1966, p. 84—85, cu refrenul schimbat.

[135] Luciliu Olteanu a pus pe muzică poeme de Octavian Goga *(Cîntec, Colind, Moș Crăciun, E sărbătoare)*, de Maria Cunțan *(Plopul)*, de Perieteanu *(Naiada, Călătorie)*, Arghezi *(Duhovnicească)*, de Agata Bacovia, Virgil Carianopol, D. Iov, Victor Stoe, C. Rîuleț. Datele de mai sus sînt după *Enciclopedia „Cugetarea"* a lui Lucian Predescu. A încercat să concureze cu Ionel Fernic în ce privește poemul *Țiganca* de Artur Enășescu. Pentru acest din urmă poem, vezi Al. Piru: *Enășescu*, în *România literară* 2(1969), nr. 2, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

cuvînt. Singurul lucru ce trebuie reținut cu privire la acest poem e faptul că George Coșbuc încearcă din nou să se plaseze cu el pe terenul marii literaturi europene și, ca și într-alte cazuri similare, eșuează și de data aceasta.

d). *Puntea lui Rumi*. 1893. Nu cunoaștem originalul din care s-a inspirat poetul, probabil unul german. Pare însă că motivul pe care e clădit poemul (încercarea de a determina, pe cale magică, fidelitatea sau infidelitatea femeilor) e din lumea folclorului. Versiunea lui Coșbuc plasează narațiunea în mediu oriental, ceea ce se potrivește perfect, ca spirit, cu conținutul poemului. Cunoaștem însă că există și o versiune occidentală a lui, prezumată a fi împrumutată dintr-o povestire celtică. Astfel, pe la 1150 sau 1170, un poet anglo-normand, Robert Bicket, rimează în limbă vulgară, în versuri hexasilabice, un mic poem *Le lai du cor*, în care e vorba de aceeași încercare magică de a distinge fidelitatea sau infidelitatea femeilor[136]. În compunerea lui Bicket, un corn de băut permite rezolvarea chestiunii, spre deosebire de poemul lui Coșbuc, unde e vorba de o punte. Dacă am fi putut cunoaște direct compunerea lui Bicket și numeroasele sale prelucrări ulterioare, am fi încercat o analiză mai amănunțită a relațiilor de filiație dintre texte, ajungînd poate pe calea aceasta pînă la izvorul lui Coșbuc. Materialele ne-au fost însă inaccesibile, de aceea ne mulțumim să indicăm aici numai această apropiere, sperînd ca cercetări ulterioare să aducă lumină în privința acestui subiect. E posibil ca izvorul lui Coșbuc să coboare pînă la prelucrarea lui Bicket și atunci însăși atribuirea sursei, celtică sau orientală, să ceară o altă rezolvare. În situația actuală a documentării noastre nu putem însă, din păcate, spune mai mult. Regretabil e faptul că, în această situație, nu ne putem da seama în ce constă aportul lui Coșbuc în prelucrarea subiectului. E posibil însă ca izvorul lui Coșbuc să n-aibă nici o legătură cu compunerea lui Bicket, ci să se fi dezvoltat, în mod independent, pe alte baze. Cunoscînd însă că, în urma cruciadelor, numeroase povestiri orientale au trecut în lumea occidentală, mai ales franco-normandă, și că această literatură franco-normandă a influențat puternic și multilateral literatura germană a epocii, înclinăm să credem că e vorba de un izvor unic care, prin transferurile sale de la o literatură la alta, a putut să se modifice în formă, fondul rămînînd

---

[136] Paul Zumthor: *Histoire littéraire de la France médiévale (VI^e-XIV^e siècles)*, Paris, 1954, p. 177.

Scanned with OKEN Scanner

însă același. Ce pare însă probabil e faptul că poetul român n-a știut că subiectul are o sorginte folclorică și dacă l-a tratat a fost atras de alte considerente (atmosfera vag orientală, sugestia la înțelepciunea hindusă, nota umoristică, modul de a considera femeia etc.), decît de folclorismul său. Și l-a tratat, ca pe orice subiect de împrumut. De reținut deci e amănuntul, de loc neglijabil, că și de data aceasta poetul nostru se plasează în curentul literaturii universale, încercîndu-și și el norocul în tratarea unui motiv cu largă circulație și cu venerabilă vechime. L-a reținut de altfel în toate edițiile *Baladelor și idileor*. Nu este deci vorba de versificarea, pentru amuzament, a unei simple snoave cunoscută din literatura germană, ci de prelucrarea unui motiv universal, pe care a ținut să-l introducă și în literatura română. Ideea aceasta de a îmbogăți conținutul literaturii române cu astfel de teme universale, fie în prelucrări, fie în traduceri, a fost una din preocupările lui de căpetenie și, în cazul de față, îl aflăm în îndeplinirea acestui program.

e). *Regina ostrogoților*. 1893. Nu cunoaștem izvorul direct al poemului lui Coșbuc, cert e însă — după cum se va vedea în continuare — că trebuie să fi avut unul. S-a insinuat întotdeauna că acest izvor trebuie căutat printre legendele germane pe această temă, fără a se discerne însă între legenda folclorică și legenda cărturărească. Cert este că personajele baladei, regina Amalaswintha — la Coșbuc Amalasunda, și regele Theodahat — la Coșbuc Teodat, nu se păstrează în legendaristica folclorică germană [137]. E deci de presupus că la baza versiunii lui Coșbuc stă o legendă cărturărească. Între adevărul istoric, consemnat de doi contemporani, Procopiu din Cezareea, istoriograful războaielor lui Iustinian și Cassiodor, senator al regatului ostrogot, secretar și consilier al regilor goți, și între prelucrarea lui Coșbuc există nu mai puțin de 7 deosebiri, care modifică esențial datele problemei și desfășurarea evenimentelor. Nu putem crede că poetul român e autorul acestor

[137] *Deutsche Sagen*. Herausgegeben von den Brüdern Grimm. Berlin, 1891, vol. II, nr. 386 și 387: două legende referitoare la regele Totila, urmașul lui Witigis la tronul ostrogot. Numai Theodoric cel Mare a intrat în legendă, devenind acel celebru *Dietrich von Bern* din marile epopei medievale germane. Alte două legende, din aceeași culegere a fraților Grimm (nr. 383 și 384) sînt și ele cărturărești: sigur cărturărească e cea referitoare la Theodoric și capul lui Symmachus pe care o întîlnim încă în Procopiu (vezi Procopius din Caesarea: *Războiul cu goții*. Traducere și introducere de H. Mihăescu, Buc., 1963, p. 27—28).

Scanned with OKEN Scanner

modificări, deoarece, în general, el este foarte atent cu izvoarele sale, iar pe lîngă acestea, cunoaștem opinia sa despre raportul dintre artă și istorie. Trebuie așadar să presupunem că între istorie și versiunea lui Coșbuc se interpune o versiune, mai aproape de ceea ce aflăm la dînsul, decît de ceea ce aflăm în istorie. Din păcate, acest intermediar nu l-am putut încă detecta. Problema acestui episod din istoria regatului ostrogot era curentă în Germania epocii, mai ales după apariția masivului roman al lui Felix Dahn: *Ein Kampf um Rom*. Dar tocmai existența acestui roman, care urmează cu o fidelitate scrupuloasă izvoarele istorice, trebuia să-l facă pe poet să nu se îndepărteze nici el de adevărul istoric. Numai existența unei versiuni legendare diferite de cea a lui Dahn putea justifica la Coșbuc desfășurarea epică ce ne-a lăsat-o. Pentru lămurirea problemei, în măsura în care aceasta se poate face cu cunoștințele noastre de azi, trebuie puse în lumină punctele divergente dintre prelucrarea lui Coșbuc și ce ne oferă studiul istoric și să vedem dacă ele se justifică din motive de ordin estetic sau aparțin izvorului utilizat de poet. E necesar așadar să schițăm cadrul istoric real al eventimentelor, după cele mai noi și mai autorizate cercetări în materie. Theodoric cel Mare n-a avut descendență masculină, ci numai o fată, Amalaswintha. Pentru a păstra tronul în familia amalilor, a măritat-o cu principele Eutarich Cilliga, care trăia la curtea vizigoților în Spania, care, în acest fel ar fi moștenit tronul ostrogot și ar fi asigurat continuitatea dinastiei [138]. Eutarich era și el un membru al familiei amalilor. Din această căsătorie se naște un fiu, Atalaric, și astfel problema succesiunii părea asigurată. Eutarich moare însă curînd, în 522, deci cu doi ani înainte de Theodoric cel Mare, ceea ce deschide din nou problema continuității dinastice. Bătrînul rege Theodoric face ca goții să accepte, după moartea sa, soluția unei regențe a Amalaswinthei, pînă la majoratul lui Atalaric. Tînărul prinț moare însă și el, cîțiva ani mai tîrziu, fapt care, în acel moment, repune în discuție chestiunea succesiunii, deoarece Amalaswintha își pierdea astfel dreptul de a sta la conducerea treburilor statului[139]. Regina însă, ambițioasă și autoritară, recurge la o altă soluție: ea îl asociază la domnie pe vărul ei drept, Theodahat, fiul Amala-

[138] Ferdinand Lot, Christian Pfister, François L. Ganshof: *Histoire du Moyen Age*. Tome Premier. *Les destinées de l'empire en Occident de 395 à 888*, Paris, 1928, p. 126—127.

[139] *Ibidem*, p. 128.

fridei și fratele Amalabergei [140]. Acesta era nepot de soră al lui Theodoric cel Mare, nu se făcuse remarcat în evenimentele politice ale epocii, ci era renumit prin studiile sale neoplatonice și mai ales urît de toată lumea pentru spiritul său de acaparare și pentru zgîrcenia lui [141]. Theodahat devine astfel coregent, dar nu soț al Amalaswinthei, întrucît era căstorit cu Gundeline. Între ambii coregenți a avut loc o înțelegere, după care toată conducerea statului trebuia să rămînă în mîinile reginei, Theodahat mulțumindu-se cu o demnitate dezbrăcată de orice răspundere. În curînd însă, Theodahat calcă această convenție, făcînd uz de drepturile sale legitime de rege. Bănuind pericolul ce o pîndea din această parte, Amalaswintha nutrește intenția de a se refugia la Constantinopol, punîndu-se sub protecția lui Iustinian [142]. Nu are însă vreme să-și pună planul în aplicare: e arestată și închisă într-o proprietate situată pe o insulă de pe lacul Bolsena în Toscana. Aici e ucisă de cîțiva adversari politici, cu complicitatea lui Theodahat. A fost găsită strangulată în baie la 30 aprilie 535 [143]. Zvonurile publice din Constantinopol aruncă o parte din vina uciderii ei și asupra lui Iustinian și Teodorei, fără a se putea însă afirma ceva mai precis în această privință [144]. Theodahat

---

[140] Ottorino Bertolini: *Roma di fronte a Bisanzio e ai Longobardi*, Bologna, 1941, p. 115. (*Storia di Roma*, volume IX).

[141] Ernest Stein: *Histoire du Bas-Empire*. Tome II. *De la disparition de l'Empire d'Occident à la mort de Justinien* (476—565), Paris, 1949, p. 335; Ferdinand Lot: *Les invasions germaniques. La pénétration mutuelle du monde barbare et du monde romain*, Paris, 1935, p. 145. Vezi și scrisoarea Amalaswinthei către Iustinian, redactată de Cassiodor, în care se spune: „Perduximus ad sceptra virum nobis fraterna proximitate coniunctum, qui regia dignitatem communi nobiscum consilij robore sustineret: ut et ille avorum suorum purpureo decore fulgeret et animos nostros solatium prudentis erigeret". M. Aurelii Cassiodori Senatoris v. c.: *Opera omnia quae extant*. Geneva, 1656, p. 326, 328.

[142] Domenico Comparetti: *Le inedite. Libro nono delle Istorie di Procopio di Cesarea. Testo greco emendato sui manoscritti con traduzione italiana. Edizione postuma licenziata da Domenico Bassi*, Roma, 1928, p. 106; Prokop: *Anekdota. Griechisch-deutsch von Otto Veh*, München, 1961, p. 137.

[143] *Ibidem*, p. 106; *ibidem*, p. 137; Procopius: *Secret History. Translated by Richard Atwater*. The University of Michigan Press, 1961, p. 149.

[144] Vezi *Istoriile secrete* ale lui Procopiu și Charles Diehl: *Justinien et la civilisation byzantine au VI^e siècle*, Paris, 1901, p. 181; Wilhelm Schubart: *Justinian und Theodora*, München, 1943, p. 111. Despre credibilitatea scrierii lui Procopiu, vezi G. Soyter: *Die Glaubwürdigkeit des Geschichtschrei-*

Scanned with OKEN Scanner

nu-și poate păstra nici el tronul și moare ucis de gotul Optaris, iar succesiunea revine lui Witigis care, pentru consolidarea situației sale, ia de soție pe Mataswintha, sora lui Atalaric și fiica reginei asasinate. Restul evenimentelor, ce duc cu o precipitare dramatică la prăbușirea regatului ostrogot în Italia, nu mai interesează aici. Familia amalilor se stinge la Constantinopol, fiul Mataswinthei dintr-o a doua căsătorie cu Romanos, nepotul lui Iustinian, devenind un romei oarecare, despre a cărui soartă istoria nu mai face nici o mențiune [145]. Cum se comportă balada lui Coșbuc față de această sumară schiță istorică? În primul rînd, poetul plasează acțiunea într-un decor nordic, tipic romantic, cu codri de brazi și cu un castel cățărat pe o stîncă, ceea ce contrastează cu peisajul italic unde s-a consumat crima. În al doilea rînd, Coșbuc atribuie crima lui Theodahat, făcînd din el ucigașul direct al reginei. Regina a fost însă ucisă — cum s-a văzut mai sus — de adversarii ei politici și vina lui Theodahat e că nu a luat nici o măsură împotriva ucigașilor, apărînd în fața lumii ca un simplu complice al acestora. Din discursul reginei aflăm că ea era soția lui Theodahat, ceea ce e în contradicție cu istoria. Din același discurs, aflăm că Theodahat ar fi ucis pe sfetnicul ei personal, dar Cassiodor ce îndeplinea acest rol pe lîngă regină n-a fost ucis de nimeni, ci a trăit destul ca să vadă prăbușirea statului ostrogot. Tot lui Theodahat, regina îi impută moartea fiului ei Atalaric, ceea ce este neadevărat. Acesta a murit foarte tînăr, probabil de o boală de piept, în urma unei vieți dezordonate, în condiții bine cunoscute de istorie [146]. Regina îi mai reproșează lui Theodahat ingratitudinea lui față de ea, după ce datorită ei a ajuns rege, fiind scos din anonimat. Dar Theodahat nu era un anonim oarecare și mai ales nu era „un om de luptă", ci nepotul bun al lui Theodoric, om avut și cu reputație de învățat, care probabil nu rîvnea tronul, dar nu era de parte de el [147]. În final, poetul insinuează că Theodahat și-ar fi pierdut

---

bers Prokopios von Kaisareia, în *Byzantinische Zeitschrift* 44(1951), p. 541. Marcel Brion: *Théodoric roi des Ostrogoths*, 454—526. Paris, 1935, p. 355—356, scrie chiar că „l'admirable Amalasunthe mourra assassinée sur l'ordre de Justinien".

[145] Wilhelm Ensslin: *Theoderich der Grosse*, München, 1959, p. 331.

[146] *Ibidem*, p. 328.

[147] Charles Diehl: *op. cit.*, p. 182—183; Ferdinand Lot, Christian Pfister, François L. Ganshof: *op. cit.*, p. 129: „C'était un Goth romanisé, qui se piquait d'aimer les lettres et d'être disciple de Platon, un jouisseur, ami de son repos. Au moment où la régente lui offrit la couronne, il voulait vendre ses propriétés de Toscane et se retirer à Constantinople pour y

Scanned with OKEN Scanner

viața într-o răscoală populară, ceea ce este iarăși neadevărat. El este depus pentru incapacitate politică, iar goții își aleg un nou rege în persoana lui Witigis. Theodahat moare ca victimă a unei răzbunări personale, fiind ucis de gotul Optaris, poate la instigația, oricum însă cu asentimentul lui Witigis. De unde a putut lua Coșbuc o versiune atît de diferită de realitatea istorică e greu de spus în stadiul de azi al documentării noastre. Credeam că toate aceste numeroase modificări ale adevărului istoric nu au numai o justificare de ordin poetic, ținînd de legitățile interne de dezvoltare ale genului baladei. Sîntem convinși că ele nu parțin poetului, ci că acesta le-a aflat în vreun izvor oarecare, a cărui identificare rămîne încă o sarcină a istoriei și criticii literare. Numai două din cele 7 momente divergente pot fi interpretate ca cerute de logica povestirii și anume cadrul sumbru inițial, în care se petrece drama și care se completează cu finalul tot atît de neguros și plin de semnificații profetice. Cel de al doilea moment este însăși uciderea reginei de presupusul ei soț, ceea ce — în cazul cînd ipoteza noastră e adevărată — ar fi urmărit să ascută dramatic poemul, pînă la inuman. În conformitate cu normele genului, balada trebuie să trateze un singur moment din desfășurarea unei acțiuni mai îndelungate, moment ales în așa fel, încît s-o sintetizeze la cea mai înaltă tensiune dramatică. Ce putea fi, în situația dată, mai plin de tensiune dramatică, decît să-l facă pe soț ucigașul soției sale, călcînd în picioare îndatoririle de omenie, de demnitate regească și de recunoștință [148]. Celelalte 5 elemente divergente nu pot fi justificate pe cale estetică. De aceea nu putem crede că poetul a născocit toată schema narativă a baladei și socotim că la baza versiunii sale trebuie să stea un izvor neidentificat

---

vivre en homme de lettres et en épicurien; il était en pourparlers avec la cour d'Orient aux fins d'obtenir un siège au Sénat de la capitale de l'Empire. C'est sans doute parcequ'elle le croyait sans ambition et sans énergie, qu'Amalasonthe jeta les yeux sur ce personnage. Cependant elle le savait cupide et malhonnête". Încă bătrînul rege Theodoric cel Mare l-a admonestat, de cîteva ori, pentru avariție și prevaricațiune. Vezi M. Aurelii Cassiodori: *op. cit.*, scrisoarea XII: *Theobaldo |Theodahado| viro illustri Theod. Rex.*

[148] Ideea putea să-i vină însă și de la un fapt istoric, dacă îl va fi cunoscut. Astfel, una din problemele ce s-au pus Amalaswinthei a fost să statueze dacă doi veri primari se pot sau nu căsători, ceea ce pare să arate că ar fi avut intenția de a desface căsătoria lui Theodahat spre a se căsători ea cu dînsul. Vezi scrisoarea lui Cassiodor nr. XLVI: „Formula qua consobrina legitima fiat uxor. Duorum fratrum liberi inter se conjungi possunt, non licet autem uxorem ducere, filiam patrui datam ita, poterant tamen conjungi rescripto Principis ut hoc loco videre est".

Scanned with OKEN Scanner

încă. Dar aceasta ne duce nu spre un izvor folcloric, ci în spre unul cărturăresc. Poetul a fost atras de subiect, pentru desfășurarea violentă și dramatică a lui, manifestîndu-și — ca și într-alte împrejurări — propensiunea pentru temele întunecate și violente, pentru desfășurările pline de groază și de romantism sumbru.

f). *Armingenii*. 1893. Armindena, armindenul, armindenii, sau cum se mai cheamă [149], este o sărbătoare populară închinată primăverii și legată, de cele mai multe ori, de ziua de 1 mai [150]. Legenda prelucrată de George Coșbuc urmărește să explice existența și rostul acestei sărbători, așa cum le-a înțeles și interpretat poporul român din Transilvania. Se cunosc, datorită celebrei lucrări despre sărbătorile poporului nostru a lui S. Fl. Marian, nu mai puțin de trei cicluri de legende pe această temă, toate cu conținut evanghelic, ceea ce pare să arate că, în acest mod, s-a urmărit înlocuirea unei practici mai vechi, precreștine. În toate cele trei cicluri de legende e vorba despre pericolul de moarte prin care trec anume personaje evanghelice (Hristos, apostolul său Filip, copiii urmăriți de Irod) și despre scăparea lor miraculoasă de la moarte, prin înmulțirea semnelor de recunoaștere puse de urmăritori la casa unde se aflau. Astfel, Hristos e văzut seara intrînd într-o casă. Urmăritorii pun la poarta acelei case un semn, o creangă verde de copac, după care să recunoască, în timpul nopții, casa. Spre surprinderea lor, în momentul pe care l-au crezut favorabil acțiunii lor, la miezul nopții, găsesc astfel de crengi la toate casele din Ierusalim și se văd astfel obligați să suspende, pentru o bucată de vreme, urmărirea. Am rezumat legenda, în forma pe care ne-a transmis-o și G. Coșbuc cu prelucrarea sa. Se cunosc trei asemenea legende, una de la moții din Munții Apuseni [151], alta din Reteag, culeasă de I. Pop-Rete-

---

[149] S. Fl. Marian: *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*, Buc., 1901, vol. III, *Cincizecimea*, cap. *Armindenii*.

[150] La mijlocul secolului trecut în Moldova, armindena se serba în colectiv, iar convocarea serbării se făcea prin gazetele vremii. Vezi pentru aceasta: *Albina românească* 18(1846), p. 132; 19(1847), p. 137; 20(1848), p. 138, 143: convocări la Iași; dări de seamă despre „armindina" de la Copou. În Transilvania, această serbare populară s-a desprins din contextul celorlalte obiceiuri de 1 mai și, în lumea orășenească, a devenit acel cunoscut „ maial", sărbătoare a lunii mai. Armindenul s-a păstrat în lumea țărănească, în forme caracteristice, și de acesta e vorba aici.

[151] T. Frîncu și G. Candrea: *Românii din Munții Apuseni, Moții*, Buc., 1888, p. 130.

ganul [152], iar alta din Densuș-Hunedoara, consemnată de Ovid Densusianu [153]. Între ciclul acesta și cel grupat în jurul apostolului Filip nu există nici o deosebire notabilă. Se cunosc două variante și ale acestui ciclu. Numai una se cunoaște pentru ciclul al treilea și e oarecum deosebită. Irod a poruncit ca ostașii să însemne cu o creangă verde casa pînă la care au ajuns cu măcelărirea copiilor. A doua zi dimineața, asemenea crengi erau la toate casele și tiranul, derutat, a trebuit să renunțe la abominabila lui idee [154]. Cu toate deosebirile, mai pronunțate sau mai superficiale dintre ele, toate ciclurile urmăresc să explice același obicei: aducerea din pădure a unor ramuri verzi și fixarea lor la porțile caselor, precum și obiceiurile ulterioare. Toate legendele susțin că aceste crengi se pun și astăzi, în amintirea salvării miraculoase a lui Hristos, a lui Filip sau a copiilor. Aceste crengi se numesc *armindeni* și se păstrează la porți pînă cad singure, sau — ca în Munții Apuseni — se folosesc la aprins cuptorul pentru a coace prima pîine din recolta cea nouă. Desigur, cercetarea noastră nu are ca obiect descrierea și explicarea științifică a acestui obicei, de aceea ne mulțumim cu sumarele note de mai sus și trecem din nou la ceea ce ne interesează, și anume: oglindirea literară a fenomenului.

În legătură cu această oglindire literară, trebuie să arătăm că ideea de a înmulți semnele de recunoaștere pentru derutarea vreunui urmăritor este un motiv literar arhicunoscut. Dăm numai cîteva exemple mai la îndemînă. El apare mai ales în basme, ca motiv subordonat altor motive mai importante, și îl aflăm atît în sud-estul Europei, cît și în Europa Occidentală [155], dar îl vedem

---

[152] S. Fl. Marian: *op. cit.*, capitolul respectiv.

[153] Ovid Densusianu: *Graiul din țara Hațegului*, Buc., 1915, p. 116. Vezi și vol. *Opere*, Buc., 1968, p. 409: cînd au vroit să-l „omoare pe Christos, li s-a spus că au să-l găsească unde vor vedea un arbore la poartă; s-a pus însă arborele la toate casele", așa că nu l-au găsit. Interesant de semnalat că obiceiul cuprinde aici și petrecerea de mai, „nedeia", ce a devenit „maial" într-alte părți.

[154] B. P. Hasdeu: *Etymologicum Magnum Romaniae*, II, col. 1710.

[155] Emmanuel Cosquin: *Contes populaires de Lorraine comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers*, vol. II, p. 6—8. Motivul s-a atașat și unor legende istorice germane, privind pe Agilulf și Theudelind, regele și regina longobarzilor. *Deutsche Sagen*. Herausgegeben von den Brüdern Grimm. Ed. III, Berlin, 1891, p. 31—33, nr. 404: îndrăgostitul, care a reușit să intre sclandestin la regină în iatac, taie pletele tuturor slujitorilor regali — la fel cum i le-a tăiat lui regele, împiedicînd astfel recunoașterea și pedepsirea sa de către rege.

Scanned with OKEN Scanner

mergînd departe în Orient, pînă la popoarele turco-tătare [156] Motivul nu a fost cercetat ca atare, de aceea nu putem oferi decît unele indicații privind folclorul grecesc [157] și albanez [158], sau pe cel germano-francez din Alsacia, ori cel oriental, tătăresc. Motivul apare și într-unele basme românești [159]. Prin subiectul tratat, poezia lui Coșbuc — deși valorifică o legendă locală — se încadrează în curentul general al literaturii europene.

Poetului, legenda putea să-i fie cunoscută direct din mediul țărănesc al copilăriei, dar putea s-o fi citit și în cartea despre moți a lui Teofil Frîncu și George Candrea, ce apăruse cu 5 ani mai înainte de prelucrarea lui la București. Desigur, mai plauzibilă apare prima ipoteză. Știm că în biblioteca lui, George Coșbuc a avut marea carte a lui S. Fl. Marian [160], dar aceasta a apărut după ce poetul își realizase opera și de altfel, etnograful bucovinean și citează integral, poezia lui Coșbuc, trecînd-o, într-un fel, în rîndul documentelor sale.

G. Coșbuc nu intervine de loc în desfășurarea subiectului și nu-i transferă valențe poetice noi; se mulțumește doar să-l versifice, păstrînd în final pînă și semnificația etiologică a faptelor: *„Și din aceea zi-nainte... pentru aducerea aminte, românii și-azi*

---

[156] *Ibidem*, p. 6—8.

[157] Émile Legrand: *Recueil de contes populaires grecs*. Traduits sur les textes originaux. Paris, 1881, p. 215, textul *Voleur par nature*, unde citim: „Quand la vieille fut de retour, le roi sortit avec toute sa suite, mais que vit-il? Toutes les portes de la ville marquées de graisse. Il ne put donc rien découvrir..."

[158] Emmanuel Cosquin: *op. cit.*, fata urmărită pune mîna vopsită pe ușa casei unde a fost dusă, iar negrul pătează la fel toate casele; într-alte cazuri, basme germane, persoana urmărită înseamnă cu creta ușa casei unde a fost dusă sau aruncînd boabe de mazăre în stradă; personajul ajutător face același lucru pe toate ușile și pe toate străzile, împiedicînd astfel orice urmărire.

[159] G. Dem. Teodorescu: *Basme române*. Ediție îngrijită, prefață și rezumate în limba franceză de Stanca Fotino. Buc., 1968, textul *Planurile hoțului*, unde se arată că fata împăratului a fost sfătuită să însemne cu dulceață pe tînărul, care în timpul nopții se va apropia de ea, spre a-l descoperi a doua zi. Dar lucrurile se petrecură altfel: „În revărsatul zorilor, tînărul se sculă ca să se spele și netezindu-și părul, îl simți încleiat de dulceață. Nu-i trebuia lui multă gîndire ca să ghicească șiretlicul: deci se apropie frumușel de patul fetei, care acum dormea dusă, luă chiseaua cu dulceață și, mergînd din om în om, îi mînji pe toți în cap cu cîte nițică zeamă, apoi se așeză în pat. La ziua albă, fata se deșteptă mai înainte și ieși îndată, încuind ușa pe dinafară. După cîtăva vreme, slujitorii veniră să-i cerceteze, ca să afle pe hoțul mînjit cu dulceață; cînd colo ce să vază? Toți ca unul".

[160] Al. Duțu: *Biblioteca lui George Coșbuc. Date privitoare la lectura și cultura poetului*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, 3 (1960), p. 200—201.

Scanned with OKEN Scanner

armingeni pun". Ca versificare, poezia mărturisește aceeași grijă pentru proprietatea termenilor și pentru liniaritatea epicului, ca și aceeași preocupare pentru aspectul formal, atît de specifice pentru arta lui Coșbuc. Ca experiență poetică, prelucrarea lui nu aduce nimic nou.

g). *Legenda rîndunelei.* 1896. Poezia, una din reușitele lui Coșbuc, are prototipul folcloric în legendele ornitologice ale lui S. Fl. Marian. E vorba de varianta culeasă din com. Calafindești, jud. Suceava [161], cu deosebirea că poetul a reținut numai jumătatea secundă a piesei folclorice. Versiunea populară povestește despre o fată rămasă orfană, care avea o turmă de oi și o cățelușă. Fata se travesti în fecior și porni să-și pască oile. În această situație, ciobanul improvizat se întîlnește cu un zmeu care păstorea și el prin acele locuri. Zmeul bănuiește că sub hainele de bărbat se ascunde o fată și spunîndu-i mamei sale întîmplarea, aceasta recurge la o probă (comună în folclor [162]), pentru a determina sexul adevărat al tovarășului fiului ei. Cățelușa fetei, cum era cam năzdrăvană, o povățuiește cum să iasă cu bine din această încercare și fata, făcînd astfel, reușește să-și păstreze secretul. Văzînd însă ce primejdie o paște, se gîndește să se despartă de tovarășul ei de ciobănie. Astfel, ajungînd într-o zi la malul mării, fata lovește apele cu toiagul, marea se deschide înaintea ei și ea trece dincoace, ca pe uscat. Zmeul n-a putut-o urmări, însă văzîndu-i părul de aur își dete seama că a fost păcălit și merse la zmeoaică plîngîndu-se că și-a pierdut iubita din cauză că și ea s-a lăsat înșelată. Zmeoaica îi face o corabie, i-o umple cu toate minunățiile lumii și-l trimite peste mare să-și caute aleasa. El trece astfel marea și lumea curioasă năvălește să vadă minunățiile din corabie. Vine astfel și fata noastră, iar zmeul, cînd o recunoaște, pornește cu corabia înapoi. Fata, neavînd încotro, trebuie să primească a se căsători cu el, însă aruncă inelul în mare, ca un alt Polykrates, și jură că numai atunci o să-i adreseze cuvîntul cînd i se va găsi inelul. Își ține astfel multă vreme jurămîntul. Într-o zi, niște pescari aduc la palatul zmeului peștele prins de ei. Zmeul, care curăță cu mîna lui peștele. află într-unul inelul pierdut și aleargă la soția sa să-i ducă vestea plină de bucurie.

---

[161] S. Fl. Marian: *Ornitologia poporană română*, 1883, vol. II, p. 82—87.

[162] Vezi pentru această probă, ciclul baladic al „fetei travestite în ostaș". Al. I. Amzulescu: *Balade populare românești*, Buc., 1964, vol. I, nr. 19, p. 119.

Scanned with OKEN Scanner

Fără să vrea o atinge cu mîinile pline de sînge pe bărbie și în clipa aceea, femeia se transformă într-o pasăre ce-și ia zborul. Încercînd s-o prindă, zmeul reușește să-i smulgă cîteva pene din coadă: de atunci rîndunica are o pată roșie pe gușă și coada în foarfecă. Acesta e prototipul folcloric.

Coșbuc renunță la partea inițială a poveștii, modificînd și ceea ce reține. Cu toate acestea, poemul lui mărturisește clar legătura cu prototipul. Versiunea lui cuprinde următoarele: era o fată de împărat, căreia îi mersese vestea în lume pentru frumusețea și hărnicia ei. I-au sosit pețitori din toată lumea, iar ea s-a rugat de mamă-sa s-o dea după oricare, numai să n-o înstrăineze prea tare. Vitrega de mamă o dete însă tocmai peste mare. Cînd să treacă, împreună cu soțul ei, marea, ea a aruncat inelul în apă sub cuvînt că numai atunci va vorbi cu dînsul, cînd i se va afla inelul. Inelul a fost găsit chiar de soțul ei, într-un pește pe care el însuși îl curăța. De bucurie, omul alergă la ea să-i povestească buna întîmplare și mîngîind-o, o mînji cu sînge pe bărbie. În acea clipă, nevasta se preschimbă în pasărea pe care o numim rîndunică și care, de atunci, are gușa pătată cu roșu. Precum se vede, la Coșbuc eroina e fată de împărat; soțul ei nu este zmeu, ci probabil fecior de împărat și el. Nu apare deloc explicat motivul pentru care fata își dușmănește soțul într-atît încît să refuze a i se adersa. În versiunea folclorică, explicația există în faptul că soțul ei era un zmeu. Argumentul că a fost dată unui străin nu e valabil decît dacă fata ar fi iubit anterior pe cineva; dar despre așa ceva nu ni se spune nimic. Oricum, momentul acesta al înstrăinării fetei prin căsătorie își are corespondent în lirica noastră populară [163]. În versiunea poetului, mirele apare ca o victimă nevinovată. Metamorfoza soției sale, din final, este cu totul nejustificată epic, iar pedepsirea lui cu pierderea nevestei întru totul nemeritată. El nu a exercitat asupra soției sale nici o presiune, nu a dobîndit-o, ca zmeul din versiunea folclorică, printr-o fraudă. Toată compunerea poetului se concentrează în jurul ideii de înstrăinare, de căsătorie silită, metamorfoza fetei apărînd ca o salvare a ei din brațele soțului neiubit. Cum s-a arătat, ideea dreptului la dragoste a fost tratată de Coșbuc în mai multe rînduri,

[163] I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal.* Ediția Adrian Fochi, Buc., 1968, p. 270, text 381, v. 8—20. Reamintim aici că motivul declanșează drama din balada *Voica (Călătoria fratelui mort)*, versiunea românească a temei general europene *Lenore.*

Scanned with OKEN Scanner

poetul condamnînd nefericitul „amestec al părinților în dragostea copiilor“ [164]. Dacă în prototipul folcloric accentul se punea pe motivul încercării de a afla sexul real al eroinei travestite — cliseu întîlnit și într-alte producții populare românești, în basm [165] și în baladă [166], cu un accent secundar pe vina soțului; în versiunea poetului, accentul principal cade pe motivul optimist al „inelului lui Polykrates“ [167] — care trebuie să arate o reparare a ireversibilului și să probeze că imposibilul nu există în lumea basmului — iar accentul secundar cade pe ideea căsătoriei silite a eroinei. Așa se așază versiunea poetului, față de prototipul său folcloric.

Poezia lui Coșbuc e însă remarcabilă prin faptul că evoluează paralel pe două planuri: un plan al realității și un plan al legendei, de fapt un plan descriptiv și celălalt simbolic, care se contrapunctează permanent și reciproc, înjumătățind cele șapte strofe ale piesei. În primul plan ne e prezentată pasărea la ciubul ei, apoi apariția șoimului, stolul în timpul marii migrații periodice, răutatea copiilor care-i distrug cuibul și-i omoară puii și explicația etiologică din final, cînd planul realității se întrepătrunde cu cel al legendei. Poezia capătă astfel o dimensiune lirică în plus, pe care am putea-o numi „dimensiunea ecoului“, ce se repercutează de-a lungul întregii piese și o ridică la nivelul reușitelor mari ale poetului. Într-adevăr, fiecare moment din planul realității își găsește un ecou specific în planul legendei și această redimensionare a poemului e de un efect strălucitor, incomparabil. E de

---

[164] Al. Dima: *„Cei mai rodnici ani ai vieții“ lui George Coșbuc. Poetul la Sibiu*, Sibiu, 1938, p. 24.

[165] Adolf Schullerus: *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten*, Helsinki, 1928, nr. 514, p. 45. O variantă analizată, din punct de vedere structural, imitînd aproximativ metoda lui A. Dundes (*The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki, 1964. FFC LXXXI, 3, 195) de către Mihai Pop: *Metode noi în cercetarea structurii basmelor*, vol. *Folclor literar*, Timișoara, 1967, p. 5—12.

[166] Vezi Al. I. Amzulescu: *op. cit.*, vol. I, nr. 19, p. 119, unde se dau 9 variante. La acestea, trebuie adăugate încă 8 variante din periodice, ceea ce dă suma de 17 variante și nu indică o circulație prea intensă a piesei în cuprinsul țării, în ultima sută de ani.

[167] Pentru acest motiv, vezi tipologia lui Stith Thompson 736 A: *The Ring of Polycrates. A King throws a ring into the sea. It is found next day in a fish brought to him*/N. 211. 1/. Singurul studiu pe această temă, al lui Saintyves: *L'anneau de Polycrate*, în *Revue de l'histoire des religions*, 1912, p. 1—32, nu ne-a fost accesibil. Thompson indică o circulație internațională amplă: Suedia, Norvegia, Irlanda, Italia, Iugoslavia, Portugalia, India, Japonia, Coreea, Filipine, Africa; nu menționează materialul românesc.

Scanned with OKEN Scanner

reținut, de pildă, pasajul în care aluzia la migrația sezonieră a păsării aduce în minte călătoria pe mare a fetei, măritate în străini. Coșbuc nu este un poet al mării, ca Eminescu, dar găsește aici accente ce sugerează original vastitatea și golul orizonturilor marine. Nu cantitatea de folclor pe care-o conține piesa trebuie să ne intereseze și nici calitatea acestuia, ci măiestria de care dă dovadă poetul, tratîndu-și astfel subiectul. Coșbuc nu numai că se ridică mult deasupra subiectului tradițional, dar reușește să-l contemple de la nivelul unei lucidități simbolice, cu care operează secțiuni de moment în subiect, opriri ale fluxului epic, pregătirea surprizelor viitoare, frustrarea așteptării. Trecerea ritmică (strofică), plină de subtilitate lirică, de la un plan la celălalt demonstrează că poetul ajunsese la maturitatea artei sale, că stăpînea în chip desăvîrșit meșteșugul poetic și putea realiza performanțe nebănuite. De aceea, piesa a și fost reținută de poet pentru cel de al doilea volum definitiv al său, unde inaugurează, cu strălucire, ciclul intitulat *Din poveste*. După mărturisirea poetului, piesa ar fi fost scrisă încă în 1887, dar a fost publicată abia peste 10 ani, în culegerea ***Fire de tort***, ceea ce pare să arate că elaborarea ei nu a fost spontană, ci a durat un timp mai îndelungat și ar explica astfel perfecțiunea ei.

În încheiere, credem că trebuie să se reție, din expunerea de mai sus, faptul că poetul și-a luat subiectul din folclor, dar și l-a adaptat unor criterii personale de creație, din care menționăm reducerea și răstălmăcirea, în sens pozitiv, a datelor tradiționale împrumutate și, mai ales, tratarea contrapunctică a subiectului pe două planuri lirice distincte. Poetul nu mai este un simplu versificator, cu complexul subiectului împrumutat, ci un creator autentic, care reușește să descopere multiple planuri de rezonanță pentru toate reverberațiile lirice ale subiectului.

h). *Povestea căprarului*. 1898. Poemul are la bază o tradiție, auzită de poet de la vreun participant direct la evenimentele de la 1877/78. Tradiția, în forma ei originală, în proză, ne-o dă tot poetul într-unul din cele două volume ale sale despre războiul de independență. Pentru ilustrare, transcriem aici materialul: „O frumoasă pildă de iubire frățească au văzut, pe timpul retragerii, batalioanale din frunte. Căzuse un soldat, moldovean din batalionul lui Niculae Ion, pe locul cel neted din fața redutei. Fratele său, obosit peste măsură, se repezi să-l ia în spate. Neputînd,

înghenunche lîngă mort și începu să tragă focuri spre șirurile de turci care înaintau. Părîndu-i-se, poate, că gloanțele turcești izbesc în trupul mortului său frate, se sculă de unde era și din nou se așeză în genunchi între mort și turci, parcă voind să apere pe mort de gloanțe cu propriul său piept. Degeaba îl strigau ai noștri, care se tot îndepărtau, degeaba îl chemau să lase pe mort și să intre în șiruri, el trăgea într-una focuri deznădăjduite cu o nespusă iuțeală spre turci. În urmă îl răstunară gloanțele și în curînd peste trupurile amîndurora trecură șirurile de nizami. Acești soldați erau Toader și Nicolae ai Diaconiței" [168]. Poemul a fost scris cu un an mai înainte de apariția acestui volum, relația cronologică fiind: întîi poemul, apoi tradiția în proză. Este însă cert că poetul cunoștea tradiția încă înainte de a-și fi scris poezia. Coșbuc nu urmărește aici să exalte vitejia ostașului, sau numai vitejia lui, ceea ce l-a interesat, în primul rînd, a fost să pună în lumină acea „frumoasă pildă de iubire frățească", motiv poetic universal, pentru care a aflat un elocvent exemplu în întîmplările din războiul pentru neatîrnare. Și că zugrăvirea acestui sentiment a stat în centrul interesului său, o dovedesc ultimele 4 versuri ale poemului, care reiau variat prima strofă. Ca și în celelalte poezii ale sale pe tema acestui război, Coșbuc notează reacțiile sufletești, etern umane ale soldatului, fie că e vorba de fratele deznădăjduit, fie că e vorba de masa întreagă de ostași, plasîndu-se, așa cum bine a arătat C. Dobrogeanu-Gherea [169], pe poziția morală a țăranului participant la război. El nu uită, nici o clipă, că soldatul e în primul rînd om, de aceea toată producția lui de acest fel este superioară celei a lui V. Alecsandri. La el, vitejia nu este în raport cu automatismele vieții militare, ci cu structurile de bază ale sufletului omenesc. Astfel, poemul este lipsit de retorism gol și declamator, înscriindu-se printre cele mai reușite din ciclul de poeme eroice scrise de el.

i). *Zîna pădurii*. 1899. Poemul de față trebuie pus în legătură cu un interesant articol al poetului, referitor la simbolurile erotice din creațiile populare [170]. Numai că în acel articol, discuția se

---

[168] George Coșbuc: *Războiul nostru pentru neatîrnare povestit pe înțelesul tuturor*, Buc., 1899, p. 138 (Citîm după ediția a III-a).

[169] C. Dobrogeanu-Gherea: *Poetul țărănimii*, în vol. *Studii critice*, III, p. 352: „Coșbuc vede războiul cu ochii soldatului".

[170] George Coșbuc: *Simboluri erotice în creațiunile poporului român*, în *Epoca* 3(1897), nr. 630—634.

Scanned with OKEN Scanner

purta în jurul mărului, nucii, mierlei, cucului, turturelei, pe cînd în poem e vorba de mură, zmeură și mușchi, de întreaga pădure, în fond, care trezește și adăpostește dragostea. Codrul a fost întotdeauna considerat „frate cu românul", mai ales în legătură cu viața haiducească. Poemul lui Coșbuc îi restituie — pornind de la sugestii mai puțin cunoscute din folclor — dimensiunea reală, prin evidențierea acestei laturi (o țară de basm și de taină, în care se petrece inițierea erotică). Din acest punct de vedere, poetul se află întru totul pe linia autenticului folcloric. Pădurea în legătură cu dragostea e un motiv abundent și infinit variat în zestrea de doine și cîntece a poporului nostru. Trimitem la un singur exemplu de acest fel ce ni se pare mai apropiat tematic de poemul lui Coșbuc [171]: poetul încearcă să introducă în poemul său o certă semnificație etiologică, în sensul că simbolismul erotic al pădurii s-ar datora incantațiilor „zînei pădurii" — poate o sugestie la mitologia clasică: driadele. Poate e aici și o sugestie etimologică, termenul *zînă* venind din clasicul *Diana*, zeița lunii și a vînătorii păduratece, dar și a castității perpetue —, oricum însă unei figuri, în genere binefăcătoare, din mitologia populară. Coșbuc nu urmează așadar exemplul banal al cîntecului de mai sus și nici vreun subiect de legendă populară pe această temă, ci, pornind de la un fapt de mentalitate comună, creează o legendă proprie, profund originală. Ne aflăm deci în fața unui simil-folcloric, ca atîtea altele create de el. Este, de fapt, o creație proprie, pe baza unor multiple sugestii venite din lumea folclorului, din lirica populară și din domeniul credințelor populare și totul apare în haina somptuoasă a mitului. Fără a fi una din creațiile de

---

171 I. U. Jarník — A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal.* Ediția Adrian Fochi, Buc., 1968, p. 425: textul CCLXXXVI din Materialul inedit; cules în 1865 de George Ciortea din localitatea Peștelca, Alba. Interesante sînt și exemplele în care fata, cunoscătoare acum a pericolelor pădurii, spune: *De-aș muri de dor de mure/ Nu m-aș mai duce-n pădure*, narînd, în continuare, toate ciudatele consecințe pe care le-a suportat o dată, cînd neștiutoare fiind, sau neascultătoare, s-a aventurat în lumea misterioasă a pădurii. Pădurea ca tărîm misterios și plin de primejdii pentru oameni, tineri mai ales, este un motiv răspîndit și în folclorul altor popoare. Astfel, laponii cred că oamenii pot fi răpiți de zîne în pădure, rămînînd apoi acolo pe veci. (I. C. Poestion: *Lappländische Märchen. Volkssagen, Räthsel und Sprichwörter*, Viena, 1886, p. 117: textul *Der entführte Knecht*). Pe exemplarul ce i-a aparținut, Coșbuc a notat, în dreptul acestui text: *„Credința există și la noi"*. Iată dar, că poetului, în tratarea acestui motiv, îi puteau veni sugestii din foarte numeroase direcții, ținînd de foarte bogata și întinsa lui cultură folclorică.

Scanned with OKEN Scanner

rezistență ale poetului, poemul e o reușită, în ce privește modalitatea de a valorifica folclorul în poezia cultă. El pune în lumină marea măiestrie a poetului — ajuns acum într-o fază superioară de evoluție a talentului și artei sale — în sublimarea motivelor populare și în ridicarea lor la un nivel artistic superior. Adaosul de semnificație lirică nu alienează caracterul profund popular al surselor de inspirație, ci îi conferă noi dimensiuni și îi sporește capacitatea sugestivă.

j). *Cicoarea*. 1900. În general, se poate spune că George Coșbuc, atunci cînd a prelucrat motive folclorice, a preferat subiecte de largă și intensă circulație. Cazul de față face excepție de la regulă, întrucît are un izvor folcloric cu adevărat rarisim. Într-adevăr, catalogul de motive al lui Al. I. Amzulescu [172] nu înregistrează decît o singură variantă completă și un fragment muzical. Se cunosc însă și alte variante [173], fără ca prin aceasta piesa să cîștige o răspîndire mai largă. Cert este că tot materialul pe care-l cunoaștem provine din Transilvania și datează cam din aceeași vreme (către 1860).

De ce s-a oprit Coșbuc la un text atît de rar e greu de spus; credem însă că sensul alegoric al piesei, care o apropie de *Lucea-fărul* lui Eminescu, trebuie să fi avut un oarecare rol în această privință.

Varianta folclorică principală a fost culeasă de L. Pușcariu, la 8 mai 1859, de la un elev al său, Ioan al Anei, originar din comuna Sadu-Sibiu și a fost publicată întîi în 1870 [174], pentru ca peste 15 ani să ajungă în colecția lui G. Dem. Teodorescu.

---

[172] Al. I. Amzulescu: *Balade populare românești*, Buc., 1964, vol. I, p. 108—109, nr. 2.

[173] Cel mai vechi text cunoscut a ajuns pînă la noi într-o traducere germană a lui Johann Carl Schuller: *Ueber einige merkwürdige Volkssagen der Romänen*, Sibiu, 1857, p. 14—16. Varianta este nelocalizată. În același an, 1857, se publică însă și un alt text, fragmentar și parțial în proză dar localizat (e din Sighișoara sau din zonă), de către Friedrich Müller: *Siebenbürgische Sagen*. Brașov, 1857, p. 165—166: *Cichorie (Walachisches Volkslied aus Schässburg)*. De la începutul secolului nostru cunoaștem o variantă munteană (Izvor-Teleajen) în traducere franceză în proză. E culeasă de la o bătrînă din sat. Vezi Princesse Bibesco: *Izvor, le pays des saules*, Paris, 1923, vol. II, p. 197—198. Ca și textele anterioare, nici această variantă n-a fost pînă acum valorificată de folcloristica noastră. Textul trădează un original poetic.

[174] *Albina Pindului* 3(1870), p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

Republicarea lui G. Dem. Teodorescu este, în realitate, o regretabilă contrafacere și trebuie exclusă din orice studiu [175]. De fapt, maniera sa de lucru este de mult cunoscută, dar încrederea cercetătorilor nu i-a fost încă refuzată.

Dintr-alte producții folclorice, știm că soarele nu are altă preocupare decît să se însoare (în fapt, face amoruri conjugale). În *Soarele și luna*, negăsindu-și fată pe potriva lui, vrea să se însoare cu propria sa soră și numai o intervenție miraculoasă împiedică incestul, iar cei doi frați își dobîndesc pe cer locuri atît de îndepărtate, și în rosturile lumii funcții atît de diferite, încît nu se vor mai întîlni niciodată. Probabil că în cariera amoroasă a astrului dragostea pentru „zîna florilor" s-a petrecut înainte de încercarea de a se însura cu luna. Oricum, în toate producțiile folclorice pe această temă se scoate în evidență unicitatea soarelui, singurătatea lui cosmică, de unde necesitatea de a-și afla o pereche într-altă lume, în cea a oamenilor. Există însă și un caz invers. Să ne reamintim „legenda ciocîrliei": fata pămînteană se îndrăgostește de soare și pleacă să-l caute și cînd, în fine, cît pe ce să-l dobîndească, intervine „mama soarelui", care, ca o „cenzură" pedepsește temeritatea fetei transformînd-o într-o pasăre [176]. Dar nici această pedeapsă stupidă nu poate opri zborul spre soare al pasării. E adevărat că alegoria are mireasma pesimistă a intangibilității idealului, a efortului neînțeles și nerăsplătit. Filozofia lui Coșbuc cunoaște acest accent de pesimism în poezia *Ideal*, unde arată că partea omului e numai mergerea, strădania, drumul îngust și greu, iar ținta nu e niciodată a lui. Între om și idealul lui se interpune întotdeauna, ca o fatalitate oarbă și nedreap-

---

[175] Varianta, așa cum a contrafăcut-o el, are 10 versuri în plus, prin adăugirea unora inexistente în originalul lui L. Pușcariu și prin sistemul său, prea bine cunoscut, de a înmulți versurile prin înjumătățirea versurilor cu rimă sau asonanță internă. Astfel, adaugă după v. 19: *Și mi i-a-ntrebat*, după v. 22: *Și vă veseliți:/ Dar ei răspundeau,/ Din gură ziceau*, după v. 23: *Să ne veselim*, după v. 27: *Ea de-i auzi*, după v. 29: *Soare soțior*, după v. 40: *În fragedă floare*. În afară de aceasta modifică textul prin înlocuirea unor cuvinte cu altele. Notăm numai cuvintele cu care înlocuiește termenii vechi, deoarece prin confruntare, sensul și ritmul indică precis ce anume s-a înlocuit. Astfel, la v. 4: *prin*; la v. 6: *zorilor*; la v. 14: *că*; v. 18: *cas'd-au*; v. 26: *pe*; v. 27: *că*; v. 28: *Din grai le*; v. 31: *peste*; v. 33: *Doi*; v. 35: *Se-ntorcînd*; v. 36: *I-au spus de urmare*; v. 40: *mi-o voi*. Toate acestea arată cîtă încredere se poate acorda acestui text!

[176] S. Fl. Marian: *Ornitologia poporană română*, 1883, vol. I, p. 356—377 (2 variante).

tă, dumnezeirea. De fapt, poetul ține să exprime inversul situației din *Faust*, unde, dimpotrivă, mergerea, tensiunea spre țintă, mîntuiesc pe om și-l fac să participe la veșnicie, așezîndu-l pe o treaptă superioară din scara valorilor universale. La Coșbuc, visul nu salvează, drumul nu duce nicăieri, e vorba de o cădere ireversibilă în zădărnicie, pentru că se convertește în negarea vieții. Spre deosebire de Hyperion, în cazul de față, soarele este departe de a înțelege esența sa superioară, retrăgîndu-se la timp în lumea esențelor „nemuritoare și reci", ci, jignit de neatenția fetei, rănit în amorul său propriu, de fapt neînțelegînd teama ei de ceea ce îi desparte esențial și irevocabil, se răzbună, acceptînd ca ea să fie transformată în floare, blestemată să alerge, inutil, în vecii vecilor, după dînsul. Coșbuc se desparte aici de izvorul folcloric și merge pe un drum propriu, oarecum paralel. Astfel, pornind, în conformitate cu concepția sa mitologică, de la convingerea că soarele este un principiu pozitiv, al vieții, fără pată, poetul atribuie actul stupid al răzbunării altcuiva și anume lui Dumnezeu. Într-adevăr, ca și Hyperion la rîndul său, soarele angajează o discuție cu dumnezeirea. E însă certat că *„pune biata pulbere a cărării* (fata pe care o iubește) *alături cu lumina veșnică a soarelui"* și i se spune să-și vadă mai departe de drum, urmînd ca lucrurile să fie rezolvate de cine se cuvine. Și Dumnezeu pedepsește mîndria fetei. Lucrul trebuie reținut, deoarece pentru a marca deosebirea dintre cei doi eroi, Coșbuc nu mai vorbește — ca în izvorul folcloric — despre o „zînă a florilor", ci numai despre „o fată de împărat", subliniind condiția ei umană. Transformarea fetei în plantă, coborîrea ei pe scara creației în lumea primară a tropismelor, a negîndirii și nonrezistenței, este opera lui Dumnezeu, nu a soarelui. În această derogare de la linia folclorică stă înțelesul prelucrării coșbuciene și recunoaștem aici aceeași concepție ateistă care străbate, ca un fir roșu, toată opera poetului. Pentru a îngroșa latura umană a antitezei, Coșbuc introduce în cuprinsul piesei și o credință populară după care „soarele ar putea într-o zi să nu mai răsară, să rămîie biruit de Șopîrla Nopții — cu care se luptă pe sub pămînt — și atunci s-a sfîrșit cu lumea. După concepțiunea omului primitiv, soarele e o ființă cu puteri limitate și cu o voință proprie. De ce nu s-ar putea să fie și el biruit odată, ori să nu mai voiască să răsară? Teama aceasta, că soarele va fi

Scanned with OKEN Scanner

biruit de puterile întunericului, fie peste noapte, fie peste iarnă, se poate urmări în cîntecele solare ale tuturor indo-germanilor" [177].

Dacă în privința fondului, Coșbuc s-a depărtat de filonul folcloric, el se reapropie de acesta pe alte căi și cu alte mijloace. Astfel — deși aceasta este iarăși în contradicție cu subiectul în cauză — el folosește întreita repetiție epică a peținii fetei, procedeu care în folclor funcționează ca un canon al ireversibilității. Aceasta conferă piesei atmosfera și aura specifice pentru convenția artistică a poporului.

În fine, se mai cuvine să reținem și faptul că poetul se menține în zona prozodică a folclorului, folosind strofe eterometrice formate din tetrapodii pirice catalectice și acatalectice, avînd ca refren o tripodie pirică catalectică. Lucrul este important, deoarece prototipul folcloric face parte din grupa restrînsă de producții foarte vechi alcătuite pe schema metrică a tripodiei pirice (la un loc cu *Miorița*, *Manole*, *Iorgovan*) și arată că poetul a reținut atent această însușire, valorificînd-o semnificativ tocmai sub forma refrenului.

Fără a face vreo legătură între fapte pur disparate, nu este totuși cu putință să trecem cu vederea, în acest context, delicata poveste a dragostei dintre Clytia și Helios, transmisă de Ovidiu în *Metamorfozele* sale. Am pomenit despre dragostea unei fete pentru soare și despre pedespirea ei, fiind transformată în pasăre (legenda ciocîrliei), apoi despre dragostea soarelui pentru o fecioară care, pentru că i-a disprețuit dragostea, e metamorfozată în floare ursită să se întoarcă mereu după el (legenda cicoarei). Alteia, Ilenei Cosînzenei, soarele jignit în amorul său propriu, din cauza refuzului ei, îi fură brîul miraculos, expunînd-o nenorocului și morții. În legenda lui Ovidiu se povestește despre o altă răzbunare a soarelui. Clytia, geloasă de noua dragoste a lui Helios pentru Leucothoe, dezvăluie secretul acestei iubiri, iar Leucothoe e pedepsită de tatăl ei și îngropată de vie. Soarele o transformă într-o plantă rășinoasă. Soarele n-o iartă însă pe Clytia pentru indiscreția ei, deși dragostea o împinsese la aceasta, și o părăsește. În durerea ei, ea se transformă în plantă și, cu toată pedeapsa primită, continuă să-l iubească pe soare, întorcîndu-se mereu după el[178].

---

177 Coşbuc: *Versuri*, Buc., 1961, p. 778—779, notele lui Dumitru Micu.

178 P. Ovidius Naso: *Metamorphoses*. Ex iterata R. Merkelii recognitione, Leipzig, Teubner, 1914, c. IV, v. 256—270. Oricum, cu toată predilecția pe care poporul o arată motivului soarelui în arta sa populară, poezia populara

Scanned with OKEN Scanner

k). *Cetatea Neamțului*. 1903. La baza poemului se află o tradiție a cronicarului Ion Neculce [179], privind incursiunea de pradă întreprinsă de Ioan Sobieţki, regele Poloniei, în Moldova, în cel de al doilea an al domniei lui Constantin Cantemir. În tradiția cronicarului nu e pomenită Cetatea Neamțului în legătură cu o eventuală luptă ce va fi avut loc între moldoveni și polonezi pentru cucerirea cetății, ci numai în legătură cu omorîrea doamnei Ruxandra, fiica lui Vasile Lupu vodă. Episodul acestei lupte apare abia în prelucrările din secolul al XIX-lea, care ar putea să aibă — dar nu e sigur — o sorginte folclorică, dar care — mai plauzibil — sînt dezvoltări literare ale tradiției lui Neculce. E vorba de nuvela lui Costache Negruzzi *Sobieski și românii* și piesa lui Vasile Alecsandri *Cetatea Neamțului*. Aceste materiale au fost cunoscute de poet [180], însă în vreme ce Negruzzi trata subiectul la modul *„romantic pozitiv, scutit de naive idealități“* [181], cu aplicație gravă și serioasă, solemnă întrucîtva, iar Alecsandri reușea să exploateze mai ales latura patriotică a subiectului, Coșbuc s-a gîndit să abordeze subiectul dintr-un unghi nou, profund original și personal, la modul umoristic. Umorul provine din multe direcții: situația istorisită (salvatorul creștinătății la Viena, participînd la o jalnică expediție de pradă într-o țară creștină; raportul de forțe dintre combatanți); psihologia militaristă (fanfaronada invadatorilor față de mijloacele reale de purtare a războiului; opoziția dintre mentalități și mod de viață) și se realizează pe multe planuri, din care

---

nu are o părere prea bună despre personaj: ni-l prezintă vanitos și răzbunător și, cu toate trăsăturile sale antropomorfice, excesiv în toate. Uneori, pentru că nu-și îndeplinește cum se cuvine misiunea de luminător al pămîntului, lăsîndu-se tîrît de curiozitate și întîrziind în drum, este chiar blestemat de oameni. Așa se petrece într-un basm transilvănean; „soarele întîrzie, patru zile în loc, uitîndu-se la nunta eroilor, pentru care fu blestemat de lucrători și iobagi și mustrat de mamă-sa“. I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal*. Ed. Adrian Fochi, Buc., 1968, p. 510.

[179] Ion Neculce: *Letopisețul țării Moldovei* și *O samă de cuvinte*. Ediția Iorgu Iordan, Buc., 1955, p. 175.

[180] A cunoscut și o versiune versificată (nu știm în ce manieră) în vremea cît a fost elev, în ultimele clase. În ședința din 29 ianuarie 1882 a Societății „Virtus romana rediviva“, elevul Șimon Nestor a citit două poezii proprii, din care una, prin titlul său, *Sobieski și românii*, ne aduce aminte de nuvela lui Negruzzi. Vezi Onisim Filipoiu: *George Coșbuc la „Virtus romana rediviva“*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, p. 93, nr. 401.

[181] G. Călinescu: *Istoria literaturii române. Compendiu*, Buc., 1968, p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

cel lexical oferă efecte artistice pentru degustătorii cei mai exigenți. Ca în anume snoave ale sale, poetul nu-și poate interzice plăcerea de a rupe o lance împotriva cosmopolitismului, în speță a franțuzomaniei. Totul e servit de o versificație impecabilă, îmbinînd tetrapodii pirice catalectice și acatalectice, deci de factură populară, în strofe sprintene și vioaie. De reținut, deci, că poemul reprezintă versificarea unei tradiții cărturărești, în manieră absolut originală, cu mijloace artistice de înaltă clasă. Poemul se încadrează într-o viziune folclorică a lumii, în sensul că eroicul este privit din laturea sa omenească, din unghiul unui realism robust și optimist, pigmentat cu satiră și umor, însușiri tipice ale unei largi categorii de producții folclorice românești.

1). *Sărindar*. 1903. Legenda de față are ca funcție etiologică să explice denumirea mănăstirii și să certifice calitatea de mare ctitor bisericesc a lui Matei Basarab, domnul Munteniei. Într-adevăr, cercetările istorice atestă această calitate a marelui domn. Studiul cel mai pertinent pe această temă, al prof. C. C. Giurescu, cuprinde ideea chiar în formularea titlului [182]. La data întocmirii studiului — sub rezerva creșterii normale a ctitoriilor sale, în funcție de îmbogățirea materialului documentar — autorul stabilea precis 38 de mănăstiri și biserici, zidite din temelie sau numai refăcute de piosul voievod. Comparîndu-l cu alt mare ziditor de lăcașuri de închinare, Ștefan cel Mare, a cărui domnie de două ori mai lungă i-a oferit prilejuri mai multe pentru asemenea opere, prof. Const. C. Giurescu arăta că, fără îndoială, cumpăna adevărului înclină către domnul muntean și încheia cu semnificativa apreciere: „Matei este, în această privință, cel mai mare ctitor bisericesc pe care l-a dat neamul nostru". Dacă știm că exemplul domnului a fost urmat de marea boierime a vremii, creîndu-se un adevărat curent de construcție în epocă [183], înțelegem de ce lucrurile au fost reținute de tradiția populară, îmbrăcate în haina legendei și păstrate pînă către zilele noastre.

---

[182] Constantin C. Giurescu: *Matei Basarab, cel mai mare ctitor bisericesc al neamului nostru. Știri noi despre lăcașurile lui*, Buc., 1946 (Extras din volumul omagial închinat I.P.S. Nicodim, Patriarhul României, la împlinirea a 80 de ani).

[183] N. Iorga: *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*. Vălenii de Munte, 1908, vol. I, p. 282—288, cap.: Ctiroriile lui Matei Basarab, unde se dau ample informații în această privință.

Scanned with OKEN Scanner

Nu am aflat nicăieri prototipul folcloric al poeziei lui G. Coşbuc, dar am putut stabili, destul de precis, că încă la începutul secolului nostru, circula o tradiție populară privind rolul de ctitor al lui Matei Basarab. În epocă și chiar mai tîrziu se fac numeroase aluzii la o asemenea tradiție și e posibil ca și poetul s-o fi auzit în acest context general. După această tradiție, pe care o reconstituim din diverse fragmente, voievodul Matei ar fi zidit 40 de biserici (cum se vede, cifra e apropiată de ceea ce lămurea studiul prof. Const. C. Giurescu), ultima din ele fiind *Sărindarul* din București, care prin însuși numele său confirmă numărul *(sărindar*, după *Dicționarul limbii române moderne*, trebuie pus în legătură etimologică cu neogrecul *sarantari* = patruzeci) [184]. În continuare, tradiția spune că domnul ar fi făgăduit să ridice acest număr de biserici, dacă va fi izbăvit din ghearele unor turci, care urmăreau să-l prindă și să-l ducă la Constantinopol. În acea împrejurare, dramatică pentru el, Matei s-ar fi ascuns într-o mlaștină, în care ar fi stat trei zile, pînă la plecarea urmăritorilor. Discutînd această tradiție, Const. C. Giurescu arată că ea nu are nici un temei istoric *„deoarece numele de «Sărindar» e amintit pentru prima oară într-un act din 1622, deci înainte de domnia lui Matei Basarab"* [185]. Oferim încă un argument în favoarea tezei sale: numele de Sărindar nu este legat exclusiv de această ctitorie bucureșteană a lui Matei Basarab, ci îl întîlnim și ca toponimic, în jurul Bucureștilor, în formele *Sărindarul de Jos* și *Sărindarul de Sus*, două localități pe malul Ialomiței, ținînd de comuna Dridu și în forma Stroești-

---

[184] În notele lui G. Coşbuc ce însoțesc poezia la prima ei publicare, *Universul literar* 21(1903), nr. 25, p. 2, unde poetul comunică și conținutul (astăzi pierdut) al pisaniei bisericii, probabil după Gr. Musceleanu: *Monumentele strămoșilor din România (toate originale culese de pe pietre mormîntale)*, Buc., 1873, p. 35, care o avea copiată din „colecțiunea d-lui maior Dimitrie Papazoglu". Pisania spunea: „Făcînd Domnia mea 40 biserici, precum mă făgăduisem la Dzeu, am îndeplinit eu aceasta, pe care am zidit-o din temelie în locul unei bisericuțe vechi ce se zicea a Coconilor". Despre același număr de 40 de biserici zidite de Matei Basarab, vezi și Alexandru Odobescu: *Cîteva ore la Snagov* (1862, *Revista română*). Discuție amplă asupra etimologiei și transmisiei termenului prin intermediar paleoslav, în H. Mihăiescu: *Influența grecească asupra limbii române pînă în secolul al XV-lea*, Buc., 1966, p. 99.

[185] Constantin C. Giurescu: *op. cit.*, p. 3, nota 1.

Scanned with OKEN Scanner

Sărindăreanca, în zona Snagovului, în legătură cu o pădure a statului [186].

Că turcii, după ce a ajuns pe tron, ar fi urmărit, în repetate rînduri, să-l prindă, pare să fie un lucru adevărat. Însăşi cronica ţării aminteşte asemenea întîmplări [187], dar în cu totul alte împrejurări şi, mai ales, fără elementele pitoreşti reţinute de tradiţie. Nicăieri nu este vorba de ascunderea voievodului în stufărişul unei bălţi, iar legendele de acest fel nu se referă la Sărindar, ci la mănăstirea Arnota din Oltenia.

Exemplul arată însă, cu destulă claritate, care este raportul dintre realitate şi ficţiune în tradiţia populară, ce cantitate infimă de istorie trebuie căutată într-o legendă populară, imensa parte de imaginaţie ce intră în compunerile de acest gen. Lucrul este cu atît mai interesant, cu cît în folcloristica românească din trecut s-a făcut un abuz nepermis în direcţia relevării aşa-zisei „istoricităţi" a creaţiei populare, idee ce pornea încă de la Nicolae Bălcescu [188] şi Alecu Russo [189], pentru a găsi maxima dezvoltare teoretică la Nicolae Iorga [190]. Recent, acelaşi istoric Const. C. Giurescu, analizînd din acelaşi punct de vedere tradiţiile lui Ion Neculce grupate sub titlul *O samă de cuvinte*, găsea că ele cuprind totuşi o mare doză de adevăr istoric [191], dar cercetarea sa, prin felul cum era condusă, punea în lumină dificultăţile în stabilirea „sîmburelui" de adevăr cuprinse în ele şi îndemna la scepticism îndreptăţit.

---

[186] *Marele dicţionar geografic al României*, Buc., 1902, vol. V, fasc. 1, p. 342—343. În Sărindăreanca exista o pădure a statului numită Sărindarul-Moara din deal.

[187] *Istoria Ţării Româneşti. 1290—1690. Letopiseţul cantacuzinesc*, Ed. C. Grecescu şi D. Simonescu, Buc., 1960, p. 107—108.

[188] N. Bălcescu: *Scrieri istorice*, Craiova, 1931, p. 15; Al. Bistriţeanu: *Creaţia populară ca preocupare şi izvor de inspiraţie la D. Cantemir şi N. Bălcescu*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor* 2(1953), p. 44.

[189] A. Russo: *Scrieri*. Publicate de P. V. Haneş, Buc., 1908, p. 186' unde reia ideea herderiană despre cîntecele populare ca „arhive ale popoarelor".

[190] Adrian Fochi: *Nicolae Iorga şi folclorul*, în *Revista de etnografie şi folclor* 11 (1966), p. 456.

[191] Const. C. Giurescu: *Valoarea istorică a tradiţiilor consemnate de Ion Neculce*, în vol. *Studii de folclor şi literatură*. Buc., 1967, p. 439—495, unde ajunge la următoarea încheiere: „multe din «cuvintele» lui Neculce nu reprezintă «legende» sau «ecouri legendare», aşa cum s-a crezut, ci au un temei istoric. Unele sînt confirmate prin documente contemporane, altele cuprind un sîmbure de adevăr; numai o minoritate nu corespunde realităţii. A avut dreptate prin urmare Neculce să le ia în considerare şi să le facă loc în fruntea letopiseţului său".

Scanned with OKEN Scanner

Fragmentul de tradiție despre ascunderea domnului în mlaștină îl întîlnim numai la Coșbuc și, în ambele versiuni pe care ni le comunică, în conexiune cu mănăstirea Arnota, ctitoria sa cea mai de seamă. Prima dată, această tradiție sună astfel: „...Matei vodă fiind urmărit de turcii care căutau să-l ducă la Țarigrad, pentru o crimă ce o făcuse, s-a ascuns într-o mlaștină, pe locul unde astăzi e mănăstirea Arnota, făcută de el după ce-a scurs balta“ [192]. Mențiunea a doua e puțin diferită: „Iar Arnota a făcut-o Matei drept mulțumire lui Dumnezeu că a scăpat de niște turci care îl căutau să-i răpuie viața. Pe atunci era baltă cu stuf pe acolo și Matei s-a ascuns în stuf. Balta a secat-o, apoi a ridicat și a netezit locul și-a pus altarul mănăstirii tocmai acolo unde a stat el pitit în baltă. Așa spun oamenii“ [193]. Cercetările specialiștilor în proza populară trebuie să meargă și în direcția depistării acestei tradiții. Coșbuc — în cazul al doilea — insistă expres asupra caracterului oral al informației sale: *„așa spun oamenii“*.

Oricum însă, chiar dacă poetul ar fi născocit această presupusă tradiție, invenția lui urmează două canoane folclorice foarte productive la români. În primul caz, motivul ascunderii în mlaștină pentru a scăpa de urmăritori apare frecvent în ciclurile de legende referitoare la năvălirile tătarilor.[194] În cazul celui de al doilea canon folcloric, e vorba de zidirea mănăstirilor sau bisericilor pe locul unui lac secat. Faptul nu este fără înțeles, dacă ne reamintim că bălțile și lacurile constituie în folclorul nostru locuința preferată a diavolului. Este de fapt interpretarea creștină a concepției animiste din perioada clasică, după care asemenea locuri erau locuite de diverse zeități mai mărunte care, prin condamnarea bisericii, au fost echivalate cu diavolii. De aici zidirea de biserici pe asemenea locuri echivalează cu izgonirea diavolului. E de ajuns să ne reamintim de basmul *Dănilă Prepeleac* al lui Ion Creangă, ca să înțelegem sensul adevărat al lucrului. Dănilă, după eșecurile sale negustorești (trocul dezavantajos al boilor pe o pungă goală) și convins de fratele său că singurul loc unde ar mai putea hălădui pe lumea aceasta e mănăstirea, se duce în pădure și alege loc de zidire lîngă un iaz. Ca să-și însemne locul, înfige în pămînt o cruce. Aceasta

---

[192] *Universul literar* 21 (1903), nr. 25, p. 2, în notele la poezia lui.

[193] G. Coșbuc: *Din țara Basarabilor*, Buc., 1911 (Biblioteca Societății „Steaua“, nr. 1), p. 63.

[194] S. Fl. Marian: *Tradiții populare române din Bucovina*, Buc., 1895, textele: *Românii și tătarii* și *Romînca și tătarii*.

Scanned with OKEN Scanner

tulbură liniștea dracilor din iaz, care trimit pe unul din ei, cu un burduf de bani, doar l-o convinge pe proaspătul călugăr să plece [195]. Se ajunge apoi la întrecerea dintre Dănilă și diavol, din care biruitor iese omul, fără a rămîne însă la ideea de a zidi mănăstirea și de a se călugări.

Credința aceasta e foarte veche. Prima atestare pe care o cunoaștem apare încă la Dimitrie Cantemir [196], dar a putut fi notată și la începutul secolului nostru, dovedind o longevitate apreciabilă [197]. Desigur că tradiția legată de zidirea Arnotei trebuie pusă în legătură cu această credință și merită a fi reținut faptul că Matei Basarab a zidit, în mod real, o mănăstire, într-o zonă lacustră (e vorba de mănăstirea Căldărușanilor, de lîngă București).

Știm cu toții că poetul a publicat un important studiu despre *Legendele mănăstirilor noastre* [198], arătîndu-se un admirabil cunoscător al acestora și un foarte interesant exeget al lor. Astfel, el distinge trei cicluri de asemenea legende; ciclul pe tema universală a

---

[195] Ion Creangă: *Opere*. Ediție îngrijită, prefață și glosar de G. Călinescu. Buc., 1954, p. 144. Pentru frecvența episodului în materialul folcloric corespunzător Ovidiu Bîrlea: *Poveștile lui Creangă*, Buc., 1967, p. 97.

[196] Dimitrie Cantemir: *Descrierea Moldovei*, III, 1(180). Ediția Gh. Adamescu, unde se vorbește despre „dracul din vale"; *Istoria ieroglifică*, p. 347 pomenește despre „lacul dracilor". Costache Negruzzi, în traducerea sa din 1851, a *Descrierii Moldovei*, denumește personajul corect: „dracul din tău".

[197] Tudor Pamfile: *Mitologie românească*. I. *Dușmani și prieteni ai omului*, Buc., 1916, p. 280—283; Marcel Olinescu: *Mitologie românească*, Buc., 1940, p. 427—428, unde îl numește ca Negruzzi, „dracul din tău", dar și eufemistic, „cel din baltă" sau „ăl din baltă". Vezi întreaga discuție în Adrian Fochi: *Dimitrie Cantemir, etnograf și folclorist*. II, în *Revista de etnografie și folclor* 9(1964), p. 136. În legătură cu aceasta reținem o afirmație a lui I. C. Chițimia: *Un motiv folcloric universal : dracul slugă*. În vol. *Folclor literar*, Timișoara, 1967, p. 51—56, unde se arată că „diavolul a fost inițial un ajutor al omului sărac, devenindu-i dușman abia sub influența religiei". Afirmația ni se pare întru totul justă. Dracul este o zeitate acvatică binefăcătoare, moștenită din antichitate. Creștinismul a condamnat această zeitate și i-a dat o semnificație negativă. Este un exemplu despre modul cum a fost prelucrată mitologia clasică în lumea creștină. Folclorul mai păstrează urmele accepției originale și straturile diverse de accepții ce s-au adaus între timp. Credem util să semnalăm aici că și o variantă a celebrei legende a mănăstirii de la Curtea de Argeș aglutinează acest motiv, într-o foarte frumoasă și reușită contaminare (C. N. Mateescu: *Balade*, Vălenii de Munte, 1909, p. 14—16, textul: *Zidirea mănăstirii Argeșului*. Prima mențiune a unei astfel de contaminări o întîlnim, după cîte știm, încă la jumătatea secolului al XVII-lea, în cronica lui Paul de Alep (vezi Emilia Cioran: *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în Țările Române*, Buc., 1900, p. 142).

[198] *Universul literar* 20(1902), nr. 47, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

„jertfei zidirii", ciclul pe tema determinării locului zidirii pe cale miraculoasă [199] și ciclul de legende pe tema „zidirii pe locul unui copac" [200]. În acel studiu, nu pomenește însă nimic despre ciclul de față, al zidirii pe locul unui lac, cu intenția de a sfinți locul și de a izgoni pe necuratul, deși din poezia lui se vede că el cunoștea și acest mănunchi de legende. Nu cunoștea, probabil, ciclul internațional despre„ diavolul constructor de biserici", pentru că atunci, fără îndoială, ar fi făcut legătura despre care vorbim [201].

Ceea ce trebuie să reținem din toate cele de mai sus e faptul că G. Coșbuc e singurul ce ne-a păstrat — după cîte știm pînă acum — într-o prelucrare poetică, o interesantă tradiție populară despre activitatea de ctitor a lui Matei Basarab, care se leagă, prin toate firele ei, de străvechi și caracteristice credințe populare. Dacă nu i se va afla prototipul folcloric, prelucrarea poetului — prin încărcătura complexă de semnificații autentic folclorice, pe care am încercat s-o punem în lumină — poate servi la reconstituirea sau poate ține chiar locul acelei tradiții, azi uitate sau pierdute.

m). *Povestea gîștelor*. 1903. Compunerea face parte din categoria scrierilor pentru copii și întreaga ei valoare ține de acest fapt. Coșbuc este unul din primii noștri poeți care și-au pus problema literaturii pentru copii și s-a străduit s-o înzestreze cu piese bogate

---

[199] Versiunea românească a acestui ciclu cuprinde motivele: determinarea locului viitoarei zidiri de către o icoană vagabondă, ca în exemplul citat mai sus, cu ajutorul unui vis sau unui glas, cu origine miraculoasă.

[200] Interpretarea lui G. Coșbuc e deosebit de ingenioasă. El se referă la cultul precreștin al arborilor, care a persistat îndelung, chiar după creștinarea unor anume popoare. Locul unde crescuse copacul sfînt, sub care se țineau adunările religioase, juridice, politice sau comerciale ale păgînilor, rămînea el însuși sfînt și i se păstra amintirea. Pentru schimbarea semnificației originale a unor asemenea locuri, convertiții își construiau, la început, bisericile pe locul copacilor vechi și, în felul acesta, s-a născut legenda despre locul desemnat ca semn ceresc. La români, poetul remarcă legende despre clădirea unor biserici din cîte un singur copac (= dintr-un lemn) și conchide: „E deci poate fapt istoric ce se spune despre mănăstirile dintr-un lemn, iar dacă e legendă, își are explicarea". Biserici făcute, după legendă, pe locul unui copac sînt: Slatina, Flămînda, Motru, Cotmeana, Bistrița, Socola. Cea mai frumoasă din aceste legende, după opinia poetului, este cea a mănăstirii Putna, în care descoperă trei straturi culturale succesive: stratul păgîn (copacul), stratul creștin (visul și icoana), stratul eroic (întrecerea arcașilor).

[201] Martin Puhvel: *The Legend of the Church-Building Troll in Northern Europe*, în *Folklore* 72(1961), p. 567—583.

Scanned with OKEN Scanner

în conținut instructiv-educativ [202]. Textul de față urmărește să explice agresivitatea gîștelor, la nivelul înțelegerii copiilor. Cu siguranță că legenda trebuie să aibă un prototip folcloric printre jocurile de copii și, desigur, poetul îl va fi cunoscut direct, încă din vremea copilăriei sale. Textul nu necesită alte observații. El trăiește dintr-o versificație impecabilă, în care efectele de eufonie au rolul de a susține memorizarea. La acestea se adaugă o notă șăgalnică de veselie și umor, întreținută cu ajutorul personificării ușor persiflante. Reținem, așadar, că unele din legendele poetului urmăresc, cu mijloace poetice adecvate, să instruiască și să educe pe copii, ceea ce constituie un merit de netăgăduit al activității sale poetice. Problema literaturii pentru copii a fost rezolvată, în țara noastră, abia în ultimii ani, e bine însă să se știe că George Coșbuc este, și în această privință, un protagonist. Aceasta este o altă fațetă a activității sale de educator al maselor, înscriindu-se firesc în prelungirea iluminismului său.

n). *Muntele Rătezat.* 1903. Din cîte știm pînă acum, trei cicluri de legende învăluie acest măreț pisc al Carpaților românești. E vorba de un ciclu eroic, de unul erotic și de un ciclu derivat din primele două, sau numai din cel de al doilea. Pentru a vedea unde se poate încadra prelucrarea lui G. Coșbuc, trebuie să discutăm despre fiecare din acestea în parte.

Pentru ciclul pe care-l numim eroic, avem la îndemînă două legende. După prima din ele, publicată de Fényes Dezsö [203], forma teșită, parcă tăiată a muntelui, care-l distinge atît de munții din jur, cît și de alți munți, s-ar datora „sfîntului Iorgovan" care, trimis de Dumnezeu să scape pe păstorii români de prădăciunile unui balaur ce-și făcuse culcuș pe muntele Oslea, și-a făcut un paloș a cărui tărie a încercat-o, înainte de a da lupta cu jivina, tăind vîrful muntelui. După cealaltă variantă, publicată de Téglás Gábor [204], balaurul își avea sălașul pe dealul cetății Deva, iar în față, pe dealul Uroiului, era cetatea lui Iorgovan. Relațiile dintre ei, se înțelege de la sine, erau dușmănoase și într-o zi Iorgovan a

---

[202] Pentru toată această problemă cf. Rafila Triteanu: *George Coșbuc — educator al maselor și autor de manuale școlare*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, mai ales p. 315—319.

[203] Fényes Dezsö: *Vulkántól a Retyezátig. (Töredék)*, în *Alföld* 21 (1881), nr. 22—24.

[204] Téglás Gábor: *A Jorgován-Kö regéje*, în *Hunyad* 9(1885), nr. 14.

luat balaurul la goană. Dihania, înspăimîntată, s-a refugiat pe muntele Retezatul, dar Iorgovan, cu calul său năzdrăvan, l-a ajuns din urmă și izbind cu paloșul, din cauza mișcării calului, nu a nimerit fiara, ci a tăiat vîrful muntelui, căruia apoi i s-a spus Retezatul. În mod obișnuit, acest ciclu de legende este legat de legenda „mușteicolumbace", despre care se spune că s-ar fi născut din cadavrul balaurului răpus de Iorgovan. Legenda nașterii acestor muște ne duce inevitabil cu gîndul la un prototip clasic. Astfel, în antichitate, se credea că albinele s-ar fi născut din corpul unui leu, ucis — după o tradiție biblică — de Samson, — iar după alta romană — de Hercule [205]. Nu este neinteresant să arătăm că legenda mușteloricolumbace circulă într-o zonă în care se știe ce dezvoltare amplă a cunoscut, în antichitate, cultul lui Hercule.

Pentru ciclul zis erotic avem, de asemenea, două variante ale legendei, ambele culese și publicate de același Téglás Gábor. Prima [206] povestește că un flăcău din Țara Hațegului s-a îndrăgostit de zîna Retezatului, neglijîndu-și, astfel, iubita lui pămînteană. În disperarea ei, fata disprețuită a aruncat un fier de plug asupra palatului strălucitor al zînei așezat în vîrful muntelui. Stăpîna palatului a reușit să se salveze la timp, refugiindu-se într-un loc din munte, dar piscul muntelui a rămas tocit și lipsit de podoaba lui. Nu degeaba i s-a dat apoi numele românesc de „Retezatul". Cea de a doua variantă nu aduce nimic nou față de cele de mai sus. În munte stăpînea o zînă care, cu farmece şi vrăji, a ademenit pe un flăcău din șesul Hațegului. Acesta avea în Sîntă Maria Orlea o iubită, care, bănuind legătura logodnicului său cu zîna, de mînie, a aruncat un fier de plug asupra palatului acesteia, reușind să taie vîrful muntelui. Zîna ascăpat, ascunzîndu-se în căldarea unei văi [207].

---

[205] *Judecătorii*, 14,8. Pentru reprezentările plastice ale scenei, vezi Louis Réau: *Iconographie de l'art chrétien*. Tome II. *Iconographie de la Bible*. 1. *Ancien Testament*, Paris, 1956, p. 242: textul corespunzător: „Samson abstrahit favum ab ore leonis". Mai tîrziu, în Germania, Samson a fost considerat un fel de patron al apicultorilor, iar scena a împodobit numeroase tratate de apicultură. În Cehoslovacia au fost descoperiți stupi de albine decorați cu această scenă (vezi Richard Jeřábek: *Hercules, Daniel oder Samson?* în *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* 13(1967), p. 300. Dar nașterea albinelor din cadavrul leului are, în paralel, și o credință latină, pomenită de Virgiliu (Louis Réau: *op. cit.*, vol. II/1, p. 242).

[206] Téglás Gabor: *A zergék honából (Retyezáti tárcza)*, în *Hunyad* 2(1878), nr. 50.

[207] Téglás Gábor: *Kirándulás a déli Kárpátokhóz, Retyezáti tájreszlet*, în *Hunyadi Naptár* 1880, p. 73—85.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru cel de al treilea ciclu avem trei variante. Prima a fost publicată de Ferenczi Zoltán [208] și are următorul cuprins: „De mult de tot, trei zîne au hotărît să clădească fiecare, în cursul unei singure nopți, cîte o cetate: una la Deva, alta la Cetatea de Colț și a treia la Uroiu. «Voi termina-o, dacă-mi va ajuta Dzeu», spuse cea care zidea cetatea Devei. «Eu de asemenea», adăugă cea de la Cetatea de Colț. Cea de la Uroiu, încrezută și plină de sine, zise: «Eu am s-o termin, fie că-mi ajută, fie că nu-mi ajută Dzeu!» S-a întîmplat că primele două și-au clădit într-adevăr cetățile lor (care se văd și astăzi, una la Deva și cealaltă la Rîu-de mori), dar cetatea de la Uroiu se surpa mereu. Cînd se făcu ziuă, văzînd că celelalte cetăți erau isprăvite, cea de a treia zînă apucă furioasă mistria (ungurește kalán) și o aruncă cu putere spre dealul Uroiului, dar greșind ținta, aceasta lovi în coasta dealului, de unde a izbucnit îndată un izvor fierbinte, iar mistria ricoșînd a atins piscul Retezatului, tăindu-i vîrful. De aici băile de la Călan și originea numelui lor". Varianta a doua modifică foarte puțin datele povestirii, în sensul că nu vorbește de trei fete de uriaș, ci numai de două și că atribuie tăierea muntelui fetei ce nu reușise să-și zidească cetatea: de furie, ea a aruncat un cuțit uriaș asupra operei sale ratate, retezînd și vîrful muntelui [209]. Cea de a treia variantă sună deosebit: doi frați, fata și feciorul unui uriaș, vroiau să-și facă cîte o cetate nouă, fata pe muntele Orlea, feciorul pe muntele numit mai tîrziu Retezatul. Feciorul zise: „De-mi va ajuta Dzeu, am să isprăvesc curînd", fata însă zise: „Ori îmi va ajuta Dzeu, ori nu, eu trebuie s-o isprăvesc în trei zile". S-au apucat amîndoi de lucru și ce făcea feciorul era tare și frumos, dar ce făcea fata ziua, se surpa noaptea. Plină de mînie și ciudă, fata a luat un fier de plug și aruncîndu-l asupra cetății fratelui ei, a retezat muntele cu cetate cu tot [210]. Motivul surpării unei zidiri în timpul nopții se întîlnește — cum am arătat și cu alt prilej — în mod obișnuit în conexiune cu cunoscuta și celebra legendă a meșterului Manole, dar el este cu

---

[208] Ferenczi Zoltán: *Kolozsvártól, Petrozsénig*, în *Erdély Hirado* 1(1888), nr. 129.

[209] *Nach und von Petroseny und Hatzeg*, în *Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt*, Sibiu, 1879, nr. 1781, p. 1044.

[210] Victor Lazăr: *Legende istorice de pe pămîntul României*, Cluj, 1921, p. 18.

mult mai vechi, primele sale menţiuni apărînd legate de legenda împăratului Iulian Apostatul (sec. IV e.n.) [211].

Ultima legendă pe care o cunoaştem provine din ciclul anterior şi povesteşte că „în Ţara Haţegului (jud. Hunedoarei) se încuibaseră nişte uriaşi. Căpetenia lor împărţi, înainte de moarte, ţara la cei doi copii ai lui, un fecior şi o fată. Ca să vadă fiecare mai bine cît e de mare partea din moştenire, se urcară pe cîte un munte: feciorul pe muntele Retezat, care avea alt nume, fata pe vîrful Rusca, spre apus de Retezat. Cînd şi-a aruncat fata uriaşului ochii spre partea de ţară a fratelui ei, i s-a părut aceasta cu mult mai frumoasă decît a ei, care era plină cu stînci şi nu avea atîtea păduri şi poieni frumoase. O prinse o pizmă şi o mînie mare şi luînd un fier de plug, îl aruncă înspre fratele ei care era pe celălalt vîrf. Fierul nu nimeri pe frate, dar reteză vîrful muntelui, care rămase retezat, de unde îşi luă şi numele [212].

Prelucrarea lui G. Coşbuc nu se suprapune peste nici unul din ciclurile de mai sus şi peste nici una din variantele menţionate. Ea cuprinde elemente din mai multe cicluri deodată, dar şi amănunte care nu se găsesc nicăieri în materialul tradiţional. Poetul plasează acţiunea în vremea uriaşilor, despre a căror existenţă — anterioară celei a oamenilor — povestesc numeroase tradiţii şi legende româneşti [213]. Aceasta îi oferă ocazia de a proclama continuitatea din veac a poporului român pe aceste meleaguri:

Noi le ştim, românii, toate
Că trăiam şi-atunci pe-aici

idee care, reluată în strofa penultimă, sună astfel:

Noi, românii, ştim aceste,
Că pe-aici ne-avurăm rost
Cînd trăiau capcîni pe creste:
Multe ştim, că multă este
Vremea de cît ştim ce-a fost.

---

[211] Adrian Fochi: *Versiuni extrabalcanice ale legendei despre „jertfa zidirii"*, în *Limbă şi literatură* 12(1966), p. 413.

[212] Victor Lazăr: *op. cit.*, p. 18.

[213] Pentru legendele despre uriaşi, vezi Marcel Olinescu: *Mitologie românească*, Buc., 1944, p. 87—102. De reţinut textul cu fata de uriaş care descoperă pe oameni, şi ia în poală, ca să se joace cu el, pe un plugar cu plug şi cu boi cu tot, motiv cunoscut pe o arie foarte largă. În Germania, unde se cunosc numeroase legende de acest gen, mai ales în Alsacia, motivul a fost poetizat de Cha-

Scanned with OKEN Scanner

Legenda explică însă nu numai numele muntelui, ci și dispariția neamului uriașilor. Astfel, poetul arată că neamul lor a început să scadă treptat, pînă cînd au rămas numai trei, două surori și un flăcău. Într-o asemenea situație era normal să izbucnească drama: ambele fete se îndrăgostesc de flăcău și se iau la întrecere pentru a cîștiga dragostea lui și a fi luată în căsătorie. Prețul întrecerii a fost ca fiecare din ele să clădească cîte o cetate pe cîte un vîrf de munte și cea care o va termina mai întîi îl va lua de bărbat pe fecior. Cea mai tînără, ca în toate basmele, reușește în întrecere, însă cea mare, de supărare, cînd văzu cetatea sorei sale gata, apucă un fier de plug pe care-l aruncă asupra cetății, spulberînd zidirea și retezînd vîrful muntelui pe care aceasta era așezată. Fata cea mică și feciorul își aflară moartea cu acest prilej. Rămasă singură, supraviețuitoarea se mistui prin codri, pierzîndu-și urma.

Al doilea lucru ce trebuie remarcat e faptul că prelucrarea poetului e lipsită de spirit eroic, n-are nici o legătură cu legendele lui Iorgovan. Textul se bazează pe rivalitatea amoroasă dintre cele două surori, deci sîntem aproape de ciclul pe care l-am numit erotic, dar acest element se contaminează cu motivul întrecerii dintre cele două fete, zidind fiecare cîte o cetate. Statornic întîlnim amănuntul că vîrful muntelui a fost retezat cu fierul unui plug, ceea ce e foarte normal la un popor de țărani.

Cu toate diferențele cîte există între versiunea poetului și versiunile folclorice, ne dăm ușor seama că G. Coșbuc n-a creat această legendă din piese imaginate de el, ci a confecționat-o folosind diverse materiale preexistente în folclor poate dintr-o rezervă flotantă de clișee prefabricate, păstrînd atmosfera și semnificația lor. Faptul că a ales din atîtea cicluri de legende, pe care evident le cunoștea, tocmai pe cea cu substrat erotic, la care a adăugat, pentru culminație, și motivul rivalității prin întrecere, că a plasat, spre a împinge lucrurile pînă la marginea catastrofei, această dublă rivalitate între două surori, arată că poetului îi plăceau situațiile tari, subiectele pline de violență primară, dar în același timp tipice pentru anume regiuni ale psihologiei umane. Poate că cercetările ulterioare vor scoate la lumină prototipul de care s-a servit poetul,

---

misso, în poemul *Das Riesen-Spielzeug* (Chamissos Werke. Herausgegeben von Dr. Hermann Tardel. Meyers Klassiker Ausgaben, p. 216—218), dar apare și în basmele lapone (I. C. Poestion: *Lappländische Märchen, Volkssagen, Räthsel und Sprichwörter*, Wien, 1886, p. 37. Pe exemplarul ce i-a aparținut, Coșbuc nota în dreptul acestei legende: „*Novac*"). Vezi însă și la Swift.

sau măcar sugestii cu privire la acesta în hîrtiile rămase de la prof. Gr. Silași, care, s-ar părea, i-ar fi dat îndemnul să se ocupe de acest subiect prin studiile sale. În două rînduri, profesorul clujean vorbește despre această legendă [214].

De reținut e faptul că în tratarea acestui material G. Coșbuc dovedește mai multă independență față de izvoare, decît în alte cazuri. De reținut iarăși că subiectul, prin el însuși, nu i-a oferit nici un suport pentru zborul imaginației și desfășurarea fanteziei. Urzeala săracă a materialului (singura lărgire spre general a materialului privește strofa penultimă) se completează cu o mare monotonie și paupertate, cît privește invenția prozodică strofele formate din versuri de 7/8 silabe, tetrapodii pirice, catalectice și acatalectice, ca în folclor). Nereușita poate fi constatată și în atacarea tîrzie a subiectului. Din cele 14 strofe, primele 6 sînt pierdute cu zugrăvirea vieții uriașilor, deci fără vreo legătură directă cu povestirea. Drama decurge apoi foarte rapid, într-o precipitare nenuanțată, pe următoarele 6 strofe, după care, ultimele două, cu caracter pur discursiv, urmăresc un final destul de puțin inspirat.

3. Subiectele de snoavă populară

Temperamental, poetul era înclinat spre umor și veselie, către aspectele tonice și înviorătoare ale vieții. În această situație, anecdota, fie ea populară sau cultă, a fost totdeauna în atenția sa. Cu aceasta, am indicat și cele două izvoare și exemple pe care le-a avut prezente înaintea ochilor: folclorul și poezia universală. În legătură cu acest ultim aspect, e de menționat, de pildă, faptul că, încă de pe băncile școlii, poetul nostru traducea asemenea piese umoristice (din Rückert: *Arabii și dracu* 1882/83), apoi la Cluj își scria ciclul de „anacreontice", iar la Sibiu, stăpîn acum pe mijloacele de expresie, imagina — la sugestia tuturor acestor factori — teme originale, scoase din realitatea socială a epocii. Dar și mai tîrziu, de-a lungul întregii sale vieți, el va cultiva, cu plăcere, acest gen de creații, și ne va lăsa chiar unele piese de mare rezistență. veselia tonică va apărea și în idilele sale și în tablou-

[214] Gr. Silași: *Românul în poezia sa poporală. Studiu asupra tuturor ramilor poeziei poporale române*, în *Transilvania* 10(1877), nr. 7, p. 82; *Însemnătatea literaturii române tradiționale*, în *Transilvania* 8(1875), p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

rile sale după natură, așa încît această viziune a lumii va străbate, ca un fir roșu, toată producția sa literară. Ce este altceva decît o frumoasă anecdotă *Puntea lui Rumi*, sau *Lordul John* sau chiar *Cetatea Neamțului*, de care ne-am ocupat în paragraful anterior. Ceea ce credem că trebuie să se rețină, în primul rînd, din toate acestea e faptul că, în cea dintîi fază a dezvoltării sale, poetul își ia asemenea subiecte din lumea folclorului, utilizînd bagajul cu care venise încă de acasă. *Filozofii și plugarii*, oricîte analogii își găsește în literatura germană (Uhland, Bürger), e totuși versificarea versiunii românești a motivului universal, *Der Kaiser und der Abt*, pe care îl știa încă de la Ion Goriță.

Am oprit, pentru discuția noastră, numai puține piese, cinci la număr, din care primele patru sînt cert de proveniență folclorică, iar a cincea, putînd avea și ea, pe căi mai ocolite, anume legături cu arta orală. Publicarea primelor patru se plasează între anii 1884 și 1888, însă prelucrarea lor poetică a început încă din liceu (1882), deci în afara influenței tribuniste. Deci această categorie de creații evoluează paralel cu versificarea de motive de basme și întregește imaginea începuturilor sale poetice. Fără a renunța vreodată la cultivarea acestui gen de artă, poetul se va îndrepta, mai tîrziu, înspre alte surse de inspirație: realitatea socială și culturală a epocii, care-i oferea suficiente idei și subiecte (*Dric de teleguță* sau *Dr. Juris*), sau literatura mondială („anacreonticele" sale și anecdotele inspirate din literatura germană). Reținem, așadar, că poetul își face și în privința aceasta ucenicia la sursa folclorică și că abia mai tîrziu arta lui se va dezvolta la exemplul marii poezii universale și, în speță, a celei germane. Dezvoltarea talentului său merge consecvent și unitar pe liniile definite într-un capitol anterior și ne oferă un exemplu tipic de liniaritate progresivă, cu capătul inferior în perioada liceală, cînd folclorul era încă modalitatea artistică cea mai apropiată de sufletul și de mintea poetului nostru. Poate nu e inutil să mai menționăm aici și faptul că evoluția lui e de la umor la satiră, de la atitudinea amuzamentului literar la cea de critică socială.

a). *Filozofii și plugarii (după o poveste poporală)*. 1884. Problema acestei creații coșbuciene a fost rezolvată recent, în mod convingător și cu mijloace de cercetare moderne [215], nu numai

[215] Dumitru Pop: *Izvorul folcloric al poeziei lui G. Coșbuc „Filosofii și plugarii"*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, Cluj, 1966, fasc., 1, p. 7—19.

Scanned with OKEN Scanner

de pe poziția istoriografiei literare, ci și a folcloristicii, așa încît, dacă reluăm discuția nu o facem decît pentru a aduna la un loc toate elementele disparate ale unei probleme mai generale. Autorul cercetării, Dumitru Pop, a beneficiat de două cîștiguri științifice indiscutabile, ce au putut îndruma cercetarea sa pe calea cea bună și anume: o însemnare a lui Gh. Bogdan-Duică reținînd o mărturisire a poetului însuși [216], după care acesta ar fi auzit textul în copilăria sa, de la țăranul Ion Goriță [217] și o indicație a prof. Al. Dima [218], care punea textul poetului în relație cu ciclul folcloric internațional din care face parte.

Știm astfel, în mod precis, că poetul a cunoscut o variantă a textului său, în condiții folclorice autentice. Cînd îi va fi încolțit în minte ideea unei prelucrări poetice a motivului e greu de spus; ni se pare probabil ca aceasta să se fi întîmplat prin contactul său direct cu literatura germană, unde motivul de care ne ocupăm a cunoscut cel puțin două prelucrări celebre, una a lui Bürger [219], iar cea de a doua a lui

---

[216] G. Bogdan-Duică: *Cu George Coșbuc*, I. *O zi la Sibiu*; II. *La început la București*; III. *Din convorbirile cu G. Coșbuc*, în *Luceafărul* 14(1919), p. 95: textul l-ar fi auzit în copilărie de la Ion Goriță, dintr-un sat vecin cu Hordoul natal; deținea de la același și alte materiale folclorice, pe care le-a folosit ca surse de inspirație.

[217] Vasile Netea: *Dascălii de folclor ai lui George Coșbuc*, în *Revista de etnografie și folclor* 10(1965), p. 492—494, 501.

[218] Al. Dima: *„Cei mai rodnici ani ai vieții" lui George Coșbuc. Poetul la Sibiu*, Sibiu, 1938, p. 10—11: încadrîndu-l „tipului folcloric răspîndit la mai multe popoare: dezlegarea unor grele întrebări sub amenințarea morții".

[219] Pentru a scoate în evidență răsunetul prelucrării lui Bürger, menționăm că, în cursul veacului trecut, ea a fost tradusă, în românește numai, de cel puțin 3 ori. Prima dată, traducerea e în proză și îi aparține lui Mihail Kogălniceanu: *Împăratul și braminul. Poveste a lui Buerger*, în *Alăuta românească* 1(1838), nr. 2, p. 9—15. Traducătorul semnează L. N. și D. Caracostea: *Balada zisă istorică*, în *Revista fundațiilor* 10(1943), nr. 5, p. 362—364, o atribuia lui Gh. Asachi, „măcar ca inițiativă a tălmăcirii". Alcătuitorii „Bibliografiei analitice a periodicelor românești". vol. I, 1790—1850, N. Lupu, N. Camariano și O. Papadima îl identifică pe L. N. cu Mihail Kogălniceanu. Cea de a doua traducere, de care știm, a fost efectuată de Andrei Mureșanu: *Din poeziile lui*, Brașov, 1862, p. 175—184, textul: *Împăratul și arhimandritul*, cu însemnarea că a fost realizată în anul 1845. Ultima traducere e de Gr. N. Lazu: *451 traduceri libere și imitațiuni de poezii antice și moderne din Orient și Occident*, Iași, 1894, p. 195—200, textul: *Împăratul și starețul*. E îndoielnic că G. Coșbuc a putut cunoaște traducerea lui Kogălniceanu, pe cea a lui A. Mureșanu a cunoscut-o însă, desigur. Traducerea lui Lazu, efectuată mult

Scanned with OKEN Scanner

Uhland [220], autori pe care poetul îi frecventase cu asiduitate în perioada năsăudeană a formației sale culturale. Poetul a putut cunoaște și unele traduceri românești după prelucrările lor, dar faptul nu e relevant, din moment ce știm că el i-a cunoscut direct, în original, și că a suferit din partea lor, dacă nu chiar o influență, măcar anume sugestii în poetizarea unor teme și mai ales în prelucrarea subiectelor de folclor.

Trebuie să mai reținem un amănunt și anume, că deși poemul poartă data 1884 și orașul Cluj, ceea ce ar indica acest an ca dată și Clujul ca loc al prelucrării sale, e mai plauzibil că aceste detalii au în vedere numai ultima variantă artistică pe care a realizat-o, cea pe care a trimis-o ulterior redacției *Tribuna*. Știm din protocoalele de ședințe ale societății „Virtus romana rediviva" că poezia purtînd pe atunci un alt titlu, *În oala acoperită nime nu știe ce e pus*, a fost citită de poet încă în primăvara anului 1882, și reluată în ședința festivă din 11 iunie același an[221]. Aceasta arată că poemul fusese prelucrat încă în 1882, la Năsăud; nu ține efectiv de epoca clujeană a formației sale.

Dar chiar în anul cînd lui Coșbuc i se publică poezia în *Tribuna*, apare la București o altă prelucrare în versuri a subiectului, datorată lui Ioan Nenițescu[222], despre care sîntem informați, printr-o notă însoțitoare, că s-a făcut după o „anecdotă populară" auzită de autor „în gura domnului Neculai Barbu", indicîndu-se și de astă dată o sursă orală și „populară", deși informatorul nu era un țăran, ci un „domn".

Ceea ce credem că trebuie să reținem de aici e faptul că în secolul al XIX-lea subiectul de care ne ocupăm s-a bucurat de un

---

după prelucrarea lui Coșbuc, nu a putut avea nici o urmare pentru acesta. De altfel, Gr. N. Lazu nu a cunoscut poezia lui Coșbuc, care apăruse în Transilvania, pentru că altfel nu s-ar fi putut abține de la a o folosi în timpul scandalului cunoscut, de mai tîrziu.

[220] Și prelucrarea lui Uhland a aflat un traducător în românește, pînă acuma nu a putut însă fi identificat (traducerea sa nu este semnată).A apărut, cu titlul: *Împăratul și starețul*, în *Telegraful*, Buc., 1(1871), nr 206.

[221] Data nu e absolut sigură, deoarece Onisim Filipoi: *George Coșbuc la Virtus romana rediviva*, în *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, se contrazice evident. Astfel, la p. 57 scrie că lucrul s-ar fi petrecut la 21 mai 1882, iar la p. 91, că ar fi avut loc la 21 mart. 1882. Personal nu am putut controla lucrurile, deoarece, la Năsăud, în vara anului 1968, ni s-a refuzat punerea la dispoziție a materialelor.

[222] Ioan Neniţescu: *Împăratul și paracliserul*, în *Țara nouă* 1(1884), p. 270—276.

interes special din partea societății vremii, atît cea românească, cît și cea străină, indiferent de adresa satirei pe care o cuprinde, respectiv indiferent de tipul folcloric pe care îl valorifică (într-un caz, satira își îndreaptă ascuțișul împotriva sfetnicilor neînțelepți ai suveranilor, în cel de al doilea, împotriva ignoranței și parazitismului clerului, cărora li se opune — conform idealului democratic al epocii — omul simplu din popor). Oricum, G. Coșbuc se află și de această dată într-o zonă de convergență a numeroase îndemnuri artistice și culturale, el nefăcînd altceva decît să dea viață artistică unuia din acestea.

Remarcăm însă și faptul, semnificativ întru totul, că oricîte îndemnuri și sugestii îi vor fi venit din diferite părți și mai ales dinspre literatura germană, de astă dată, poetul nu a prelucrat un motiv străin, ci versiunea românească a motivului universal. Poetul nu a ales nici varianta românească, în care se vorbește — ca și în modelele germane — despre satira antiecleziastică, ci varianta în care se face satirizarea sfetnicilor imperiali, idee ce se potrivea cu unele concepții locale despre raportul dintre împăratul de la Viena și popoarele sale supuse. Într-un anume fel, e vorba aici despre suveranul luminat, care-și iubește poporul, dar ale cărui inițiative sînt contracarate de sfetnicii interpuși. Vedem aici o aluzie la diversele experiențe politice făcute de românii transilvăneni în sec. al XVIII-lea și al XIX-lea, și — mai ales — o anume reminiscență jozefinistă[223], relativă la acel „drăguțul de împărat". Desigur, varianta pe care și-a ales-o îi oferea și ocazia de a face elogiul înțelepciunii țăranului, în modul elocvent și convingător, pe care-l oferă antiteza. Oricum, toate acestea ar explica și succesul pe care prelucrarea poetului l-a cunoscut imediat în cercul *Tribunei*. Nu credem că putea fi vorba de aprecierea simplă a calităților artistice ale piesei — destul de scăzute de altfel — ci de aprecierea mesajului specific al poemului în condițiile transilvănene ale epocii.

Conținutul prelucrării lui Coșbuc e următorul: sfetnicii unui crai se laudă a fi cei mai înțelepți oameni din lume. Craiul, iritat de prezumția și îngîmfarea lor, le promite o lecție, după ce le spune că și omul cel mai simplu — un plugar de pildă — poate

---

[223] De altfel, de curînd s-au cules în Austria unele variante, legate chiar de persoana lui Iosif II. Vezi Adrian Fochi recenzie la Karl Haiding: *Kaiser Josef II. in der Volkserzählung. Ein obersteirischer Schwank und seine Zusammenhänge*, în *Revue des études sud-est européennes* 5(1967), p. 328—330.

Scanned with OKEN Scanner

să-i ducă de nas. Intîlnind, în drum, un țăran, împăratul îi pune acestuia trei întrebări, obținînd trei răspunsuri, ce par absurde sfetnicilor. Cel mai absurd răspuns din toate li se pare afirmația plugarului că ar putea mulge niște berbeci. Regele însă, ducîndu-și mai departe intenția, poruncește învățaților să tîlcuiască aceste răspunsuri, amenințîndu-i cu moartea. Pentru a evita primejdia, ei se duc la țăran, de la care cumpără, pe bani grei, răspunsurile. A doua zi, regele anchetîndu-i își dă seama de felul cum s-au petrecut lucrurile, le arată că tot savantlîcul lor n-are nici un rost și îi rușinează cu înțelepciunea țăranului. Materialul acesta se încadrează în tipul 921 I* din catalogul de motive al lui A. Schullerus[224]. Acesta cunoștea, la data întocmirii catalogului său, numai două variante românești, însă acum — din studiul mai sus amintit al lui Dumitru Pop — cunoaștem nu mai puțin de 6 variante[225]. Două din acestea, împreună cu un alt text pe care cercetătorul clujean nu-l cunoștea [226], cuprind întocmai motivul lui Coșbuc al „mulgerii berbecilor", pe care nu-l întîlnim nicăieri pînă la el[227].

---

[224] Adolf Schullerus: *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten*, Helsinki, 1928, p. 60—61: *Rätselfragen des Kaisersvom alten Mann (Bettler) gelöst, die Hofschranzen gedemütigt.*

[225] Dumitru Pop: *op. cit.*, p. 10—14; textele 1, 6, 7, 8,/14, 15/ din articolul său.

[226] Ovidiu Bîrlea: *Antologie de proză populară epică*, Buc., 1966, vol. II, p. 554—561, text ce prezintă o interesantă contaminare cu motivul „ghicitului din întîmplare" (ATh 1641), motiv foarte cunoscut în toată țara, fiind cunoscut în 49 de variante. Mai adăugăm una, publicată între timp: I. U. Jarník-A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal*, Ediția Adrian Fochi, Buc., 1968, p. 523, din loc. Totoiu, jud. Alba.

[227] În varianta lui S. Fl. Marian: *Tradiții poporale române din Bucovina*, 1895, p. 154—157, e vorba numai de păscutul berbecilor, iar în cea a lui C. Rădulescu-Codin: *Legende, tradiții și amintiri istorice*, Buc., 1910, p. 66—69, de berbeci trimiși la tunsoare. Tradiția lui Marian a fost dramatizată în versuri, stîngaci și grosolan, de N. A. Bogdan: *Iuga, Comedie istorică în versuri*. În trei tablouri. Iași, 1881. Versificația e caracterizată prin asemenea probe: *Am fost la păscut la Iuga și-am păscut noi iarbă bună,/ Dar ne-a muls de tot ghiorlanul, ba ne-a tuns chiar și de lînă.* Pentru acest gen de imposibilități, vezi Gustav Wustmann: *Die sprichwörtlichen Redensarten im deutschen Volksmunde*, Leipzig, 1894, p. 72, nr. 177. Volumul a aparținut lui Coșbuc, care s-a mai ocupat de asemenea expresii. Vezi, G. Coșbuc: *Zicători din popor*, în *Albina* 1(1898), nr. 25, p. 783 unde dă două corespondente latine: *ad graecas calendas* și *cum mulo pepererit* (la calendele grecești și cînd va făta catîrul), precum și unele românești ca: *la Sîmpetru pe gheață, cînd o face dracu mănăstiri, la sfîntul niciodată, cînd va ninge zăpadă coaptă și va fi galbenul de un zlot*, pe care le considera „mai de spirit".

Scanned with OKEN Scanner

S-ar putea presupune, pe baza acestor amănunte (în variantele culese anterior prelucrării lui Coșbuc, nu apare; ci numai în cele de după ea), că acest motiv i-ar aparține, ca invenție poetică, lui Coșbuc — deoarece prelucrarea sa difuzată larg în mase prin publicarea ei în «Biblioteca poporală a „Tribunei"», îl va fi răspîndit în toată Transilvania, pătrunzînd ulterior în cuprinsul snoavei, dacă n-am întîlni motivul și la alte popoare. Astfel, în Austria, într-o snoavă legată de numele lui Iosif II, împăratul îl întreabă pe un țăran dacă e în stare să mulgă niște țapi, la care acesta răspunde afirmativ. Curtenii imperiali, interesați să afle cum are s-o poată face, îi oferă o mare sumă de bani pentru a cunoaște secretul. Țăranul, mulțumit cu ceea ce obține de la ei, exploatîndu-le prostia și frica, le răspunde că țapii se mulg la fel cum i-a muls și el pe dînșii[228]. Deci nu avem nici un temei să ne îndoim de autenticitatea folclorică a textului lui G. Coșbuc. Știm că a fost auzit direct de la un povestitor popular și că, singurul motiv ce putea părea extraneu folclorului, se dovedește a fi cunoscut și într-alte părți, așadar este limpede că avem de a face cu un material folcloric, prelucrat de poet la maxima apropiere posibilă de însuși izvorul ce i l-a inspirat.

În țară la noi circulă însă și o altă variantă tipologică a snoavei. Ea este catalogată de Schullerus la nr. 922[229] și reprezintă, în fapt, versiunea românească a celebrei snoave internaționale *Der Kaiser und der Abt*[230], căreia unii cercetători i-au atribuit o origine orientală, în speță israeliană, și care ar fi ajuns în Europa occidentală prin secolul al XIII-lea, probabil prin cruciații francezi, de unde s-a răspîndit apoi spre răsărit, suferind numeroase prefaceri[231]. Aceasta e snoava ce a fost prelucrată la germani de Bürger și Uhland, iar la noi de Ioan Nenițescu.

Textul lui Nenițescu este confuz și lipsit de orientare ideologică. E confuz, fiindcă satira e îndreptată împotriva împăratului, care e prezentat ca un tiran vanitos și răzbunător. Preotul este, pur și simplu, o victimă a acestui spirit tiranic. În final, apare însă ceva din suveranul luminat din prelucrările germane. Pare

---

[228] Karl Haiding: *op. cit.*, p. 329.

[229] Adolf Scullerus: *op. cit.*, p. 61, nr. 922: *Hirtenknabe (Pfarrer, Räuber) antwortet statt des Priesters (der Hofweisen) auf die Frage des Königs.*

[230] Studiată de Walter Anderson: *Kaiser und Abt*, Helsinki, 1923 (FFC nr. 42), lucrare ce nu ne-a fost accesibilă.

[231] Citățm după Ovidiu Bîrlea: *op. cit.*, p. 561.

că prelucrarea lui Nenițescu nu are la bază un prototip folcloric, ci o traducere în proză, din cele publicate la noi în secolul trecut, și care nu excelează prin acuratețe și precizie. Ca exemplu pentru așa ceva, oferim cazul traducerii lui Kogălniceanu, unde acțiunea este plasată undeva în India, eroul fiind un „bramin". Ceea ce e interesant e că la întrebarea despre cît valorează un împărat, deși lucrurile se petrec în India, se dă exemplul evangelic al vînzării lui Hristos pe 30 de arginți[232]. Traducerea lui Kogălniceanu a fost efectuată după un intermediar francez și nu putem ști cui trebuie să i se atribuie incongruența. Textul lui Nenițescu se află într-o situație similară.

Revenind la prelucrarea lui Coșbuc, constatăm că textul poetului se deosebește de un eventual prototip folcloric numai prin tendința spre caricatură, prin „puternica ironie a autorului la adresa pedantismului pretinșilor învățați, crescuți în spiritul unui învățămînt sec, formal... Surprindem aici ceva din atmosfera intelectuală existentă în Transilvania din ultimele decenii ale secolului trecut. Elementele de mitologie greco-romană, tiradele latinești care apar în graiul sfetnicilor mai ales sau în cuvintele ironice ale împăratului nu au nimic de-a face cu variantele populare, dar slujesc scopul urmărit de poetul Coșbuc, dînd totodată o colorătură aparte creației sale"[233]. Sîntem de acord și cu concluzia lui Dumitru Pop, în care se arată că lărgirea concluziei moralizatoare a piesei lui Coșbuc pînă la 27 de versuri nu-i adaugă un spor de artă, ci dimpotrivă. În prototipul folcloric, această concluzie e, sau exprimată laconic, sau se degajă direct din deznodămîntul acțiunii. Lungirea aceasta se face din nou pe seama unui discurs, specialitate recunoscută de altfel a poetului.

Incheind, arătăm că George Coșbuc, la îndemnul lecturilor sale sau direct la sugestia unei anumite atmosfere intelectuale transilvănene (de fapt, năsăudene), a epocii, prelucrează un anumit tip al versiunii românești a unei snoave internaționale. În alegerea acestui tip, poetul s-a lăsat ghidat, nu de eventuale modele străine ce merg — ca în tipul al doilea al versiunii românești — pe ideea satirei antiecleziastice, ci de o anume tendință manifestată în atmosfera culturală transilvăneană, care valorifica într-un fel

---

232 *Alăuta românească* 1(1838), nr. 2, p. 9—15.

233 Dumitru Pop: *op. cit.*, p. 17—18.

nou ideea iluministă mai veche a suveranului luminat și despre poporul înțelept. Piesa nu se numără printre reușitele sale artistice, dar constituind debutul său literar, lasă să se întrevadă multe din calitățile sale artistice de mai tîrziu. Vioiciunea ritmurilor interne ale narațiunii și modalitatea specifică a ironiei sale sînt elementele care trebuie reținute, în primul rînd, cînd apreciem artistic poemul.

b). *Pe pămîntul turcului*. 1885. Prototipul folcloric al piesei ne este cunoscut într-o singură variantă bucovineană, din Fundu Moldovei-Suceava (AIEF inf. 13225). Știm însă, din mărturisirile poetului, că deținea subiectul de la Ion Goriță, unul din „dascălii" săi în ale folclorului[234]. În acest fel, autenticitatea folclorică a piesei nu poate fi pusă la îndoială. De altfel, piesa se încadrează organic în genul popular al snoavei românești. Umorul piesei e gratuit, cu toate că poetul încearcă în final o soluție etică. Subiectul e următorul. O femeie tînără, cam plictisită de soțul ei legiuit, îl înșală cu el însuși, luîndu-l, pe întuneric, drept cine nu era. Bărbatul, om cu înțelepciune, o sfătuiește să se cumințească, nu fără a-i da o bună lecție, compromițătoare pe totdeauna pentru ifosele ei, fapt care îi asigură în urmă un ascendent domestic incontestabil asupra ei. Problema e tipic țărănească, modul în care e pusă e tipic de asemenea, iar soluția piesei este tot atît de tipică. Totul se încadrează în mentalitatea populară.

În cuprinsul povestirii, destul de întinse și monotone, întîlnim două motive poetice frecvente în creația noastră populară: primul este al femeii fugite de la bărbat[235], al doilea al zilelor

---

[234] Sabina-Cornelia Stroescu: *La typologie bibliographique des facéties roumaines*. Buc., 1969, vol. I, p. 222, nr. 3449: *Toderel și Veronica*.

[235] Foarte numeroasele exemple de acest fel, din epica și lirica populară, pun în lumină condițiile social-economice ce stăteau la baza familiei țărănești în epoca feudală. În catalogul motivelor de balade românești, al lui Al. I. Amzulescu: *Balade populare românești*, Buc., 1964, p. 213 la motivul nr. 288 *Nevasta fugită*, sînt consemnate nu mai puțin de trei tipuri principale, cu 56 de variante, la care dacă adăugăm încă 31 de variante în periodice, ne putem face o idee despre răspîndirea generală și vie a motivului epic. În ceea ce privește lirica, e destul să se foileteze culegerea clasică a lui I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal*. Ed. Adrian Fochi, Buc., 1968, pentru a fi edificați. Asemenea texte la p. 343.

oprite[236], amîndouă cu dezvoltări ce atestă că poetul a ajuns la un înalt grad de stăpînire a meșteșugului său. Textul este împănat, la tot pasul, cu diverse formule și expresii populare, mai cu seamă ținînd de categoria imprecației gratuite ce n-ajunge la blestem și creează o atmosferă folclorică difuză de-a lungul poemului, ce apare astfel îmbrăcat efectic în haine naționale[237]. Caracterul popular — ca în cazul tuturor poeziilor de acest gen ale lui Coșbuc — e sporit de marea frecvență a lexicului popular, de coloratură transilvăneană[238]. Toate acestea mențin poemul la ceea ce în epocă însemna produs „popular". Umorul piesei rezultă din situația generală a subiectului[239]; există însă și numeroase cazuri cînd poetul realizează efecte umoristice de bună calitate din simplul și nevinovatul joc de cuvinte[240], ceea ce arată preocuparea lui pentru aspectele cvasi-inefabile de ironie subtilă și fină. Este vorba, de fapt, de un hohot de rîs sănătos, pe care poetul îl nuanțează necontenit și la toate nivelele de structură ale piesei, satirizînd, fără răutate, versatilitatea femeii (e aici ceva din misoginismul tipic folcloric) și credulitatea bărbaților, urmînd întru totul modelul snoavei populare, care se constituie în același fel și cu aceleași mijloace de a provoca buna dispoziție.

Cu toate că nu cunoaștem prototipul folcloric al piesei, pentru a purea cerceta în ce constă aportul personal al poetului la reinterpretarea artistică a poemului, putem crede că G. Coșbuc nu s-a

---

[236] I. U. Jarník-A. Bîrseanu: *op. cit.*, p. 356. Vezi și Ovidiu Papadima: *Literatura populară română*, Buc., 1968, p. 154, unde e și discuția. În activitatea sa de combatere a superstițiilor, Coșbuc a atins adeseori problema „zilelor legate" ale săptămînii, arătînd că ele promovează, de fapt, lenea și trîndăvia. Vezi G. Coșbuc: *Un capitol despre lene și superstiție*, în *Albina* 5(1902), p. 1075—1078.

[237] Exemple de asemenea expresii: *să-l sorbi într-un picur de apă, bată-mă dragul și-a minunilor să fiu, să-i spună popa predică de două ori, am răcit pînă la glezne; Vai, mănînce-l vîrcolacii și l-ar bate nouă stele,/ Bată-l praporul și crucea și blăstămul maicei mele; nu-i boală cu primejdii ca bărbatul nătărău, a umbla d-a mandela, bată-l stelele și luna și blăstămul meu să-l bată, ucigă-l sfînta cruce, a bate calea mînzului.*

[238] Exemple: *holdă, vîntuit, coșarcă, tusă, trohnă, înhoalbă, cociorbă, corbaci, zamă, slatină, tîndală, nebilit, lătunoi, ragilă, suveică, găzdoaie, marțolea, han-tătar, Foca, Dochia, Alexiile, zăpistrac, huc, cergă, foale, zadii, șurț, mandela, șperlă.*

[239] Femeia își ponegrește soțul în prezența lui, fără să știe; aluziile din final ale soțului la întîmplările de cu noapte.

[240] Vezi cazuri ca: ești *„ca floarea de pierită"* sau efectele obținute prin împerecherea unor neologisme cu termenii populari : *Și cît a ținut* ***„elogiul"*** *n-a* ***borborosit*** *nimica.*

îndepărtat esențial de la modelul popular, ci dimpotrivă s-a păstrat în apropierea sa vitală și că a ținut să-l facă mai evident prin cultivarea lucidă a tuturor efectelor pe care convenția artistică populară i le putea pune la dispoziție. Piesa poartă însemnarea „Cluj 1885", ceea ce o face caracteristică pentru această perioadă din viața și activitatea poetului, care cultivă acum cu predilecție folclorul, iar în cadrul acestuia, cu precădere, snoava.

c). *Lupii țiganului (Anecdotă poporală).* 1886. Piesa a fost publicată întîi în *Cărțile săteanului român*[241], de unde Nicolae Drăganu a reluat-o în *Arhiva someșană*[242]. Subiectul pare că l-a preocupat pe poet încă din vremea liceului. La aceasta se raportează unele amintiri, referitoare la această epocă, cuprinse sub titlul *Heu, quale portentum*[243] și se referă la o întîmplare din viața lui Horațiu.

Pentru prototipul folcloric, vezi lucrarea mai sus citată a Sabinei Cornelia Stroescu, unde se dau nu mai puțin de 18 variante românești din Transilvania, Muntenia și Moldova, dar se notează și circulația internațională a motivului prin trimiterea la catalogul Aarne-Thompson (1349)[244]. Legătura pe care însă poetul o făcea cu lumea clasică pare să arate că el a avut în vedere satirizarea unor trăsături negative etern umane (lăudăroșenia fricosului) și nu persiflarea defectelor etnice ale unui anumit popor. A folosit această schemă pentru că o avea la îndemînă; i-o oferea folclorul. De altfel, piesa nu are rostul să denigreze, ci numai să amuze. Subiectul e următorul. Țiganul a cumpărat din oraș o pipă, cu care speră

---

[241] *Cărțile săteanului român* 11(1886), cartea IV, p. 54—59, datată: „febr. 1886 Cluj".

[242] Nicolae Drăganu: *Din cele dintîi încercări poetice ale lui G. Coșbuc*, în *Arhiva someșană*, 1926, nr. 5, p. 17—22.

[243] Apropierea o face încă N. Drăganu: *op. cit.*, p. 22—23. Poetul mărturisește următoarele: *„Îl vedeam pe Horațiu, om scurt și gros, cum aleargă peste răzoare ca un zmintit cu toga-n vînt și cu pălăria — vorba vine — în mînă; iar cînd ajunge la marginea orașului și-l întreabă unul care-l întîlnește:* « Ei, ce-i poete? » *gîfîind îi răspunde poetul ținîndu-se cu mîna de inimă:* « Heu, quale portentum vidi » *și fuge înainte, căci i se pare că lupul îi vine pe urmă. Și deodată cu asta, ne venea în minte și țiganul care fugea fuga orbului peste cîmpii, de groază că auzise pădurea vîjîind. E tocmai tema anecdotei* « Lupii țiganului »". Este, de fapt, vorba de o întîmplare pe care poetul latin o povestește în oda *Ad Aristium Fuscum laus innocentiae* și în care situația este aproape aceeași. Horațiu vorbește despre un lup care „fuge" de el cînd îl vede, însă în realitate fuge dînsul. Coșbuc a mai făcut aluzie la această întîmplare în poemul satiric *Dr. Juris*.

[244] Sabina-Cornelia Stroescu: *La typologie bibliographique des facéties roumaines*. Buc. 1969, vol. II p. 1589, nr. 5813.

Scanned with OKEN Scanner

să se poată mîndri în fața lumii. Plin de visurile sale de mărire, e surprins de înserare tocmai cînd să treacă printr-o pădure. Foșnetul pădurii îl face să creadă că e urmărit de lupi, ceea ce îl pune pe goană. Cînd iese din pădure, întîlnește un țăran care, înțelegînd ce se petrecuse, caută să rîdă de el. Ca să-și explice fuga, eroul pretinde că a fost urmărit de un număr nesfîrșit de lupi. La insistențele ridiculizatoare ale țăranului, eroul reduce treptat din numărul lupilor, într-un mod care ne amintește de anecdota vînătorească povestită cîndva de Al. Odobescu, *Vulpea bearcă*. În cele din urmă, exasperat de rîsul interlocutorului, eroul uită de voinicie și de lăudăroșenie, recunoscînd că s-a speriat de foșnetul frunzelor. După ce așa și așa piesa nu excelează printr-un umor de calitate superioară, pierde din efectul umoristic, deoarece e prea lungă pentru a corespunde genului și structurii sale specifice. Versificația e corectă, fără a excela prin ceva deosebit. Remarcăm totuși unele încercări de împodobire a piesei cu ajutorul aliterațiilor[245], procedeu care se știe că l-a interesat totdeauna pe Coșbuc. Printre acestea unele reprezintă expresii tradiționale, solidificate și stereotipizate. Cum acțiunea piesei e plasată în lumea rurală, poetul s-a străduit să prindă unele caracteristici ale vorbirii populare. Cu toate acestea, termenii populari nu sînt prea numeroși[246]. Comparînd anecdota de față cu ceea ce se făcea curent în epocă, nu putem remarca însușiri excepționale. Coșbuc e aici un alt Th. D. Speranția și prin nimic nu ne face să presimțim ce va deveni ulterior. Am reținut piesa pentru analizele noastre numai spre a pune în lumină modul în care și-a început activitatea și ce subiecte poetice l-au interesat în prima epocă de creație. Singura valoare a piesei trebuie căutată în această direcție.

d). *Leac pentru drac. Anecdotă poporală.* 1888. Pentru prototipul folcloric, vezi catalogul Sabinei Stroescu, unde se analizează și variante românești din Transilvania, Muntenia și Moldova și se dau indicații privind circulația internațională a motivului

---

[245] Exemple: ***neam** de **neam**, în ce loc să **pună pipa** peste noapte, **sfînta slujbă**, **frica**-i **frică** iar de **frică fugi**, **scuipă**-n **sîn**, **vorba**-i **vorbă**, cu **bota**-n **baltă**, mîna **pune** pe **piept**, **rîsu**-i **rîs**.* Cîteva exemple celebre din poeziile lui: *Prin vulturi vîntul viu vuia (Nunta Zamfirei), Că vîjîia vîrtej de vînt (Vîntoasele), din bubuitul frînt/ al bulgărilor de pămînt (Moartea lui Fulger).* Pentru problema funcției și reprezentării în literatura populară, vezi Ovid Densusianu: *Aliterațiunea în limbile romanice*, în vol. *Opere*, Buc., 1968, vol. I, p. 61, 113—135.

[246] Exemple: *cămiș, canaci, șuștac, noa, nărăvos, vîrșă, a sfecli-o, lemn* cu sens de *copac*.

Scanned with OKEN Scanner

(Aarne-Thompson 1372)[247]. Poetul și-a dispus materialul în patru pseudo-strofe inegale. În prima, toate detaliile par a indica o contaminare cu celebra snoavă a „nevestei necredincioase“[248] care se preface bolnavă și își trimite soțul să-i aducă spumă de mare (aici „nucă de mare“), pentru a putea rămîne să petreacă cu iubitul ei. Din acest moment însă, de fapt începînd cu strofa a doua, acțiunea piesei deviază de la acel canon. Eroul piesei, Filimon, nu se mai întîlnește în drum cu Păcală, ci ajunge în oraș, merge la farmacia lui Chir Proțap care, aflînd despre beteșugul nevestei, îi trage trei palme, spunîndu-i că acesta e leacul cel mai potrivit pentru asemenea boală. La întoarcerea acasă, Filimon îi administrează nevestei leacul, reușind s-o vindece cu numai o treime din „medicina“ primită (o palmă). Femeia se face pe loc sănătoasă și nu s-a mai îmbolnăvit niciodată după aceea. Mergînd altă dată la oraș, Filimon se abate iar pe la farmacist și-i restituie altă treime de leac (îi dă o palmă și lui), sub cuvînt că una a primit-o ca învățătură, a doua i-a dat-o nevestei ca „medicină“, iar cu a treia nu are ce face și vrea să i-o restituie. Toată piesa e clădită pe o idee frecventă în folclor și anume „nevasta leneșă“, temă pe care o întîlnim și în cîntece[249] și curent în snoave[250]. Se exprimă aici același misoginism popular provenit încă din antichitate, care și-a aflat concretizarea paremiologică în formula biblică „poale lungi și minte scurtă“, pe care-l vom întîlni și la Eminescu[251]. Desfășurarea povestirii are o anume vulgaritate, tonul o anume grosolănie[252], pe care regretăm că le întîlnim la un poet atît de mare. Lucrurile se încadrează însă în stilul artistic

---

[247] Sabina-Cornelia Stroescu: *La typologie bibliographique des facéties roumaines*. Buc., 1969, vol. I, p. 375, nr. 3690.

[248] Pentru problema acestei snoave vezi: Ion Mușlea: *Variantele românești ale snoavei despre femeia necredincioasă*, în *Anuarul Arhivei de folklor* 2(1933), p. 195—216 și *același: Alte variante românești ale snoavei despre femeia necredincioasă*, în *Anuarul Arhivei de folklor* 3(1935), p. 169—176.

[249] Pentru tot ciclul de cîntece în care se satirizează lenea femeii (într-unul chiar situația de mai sus : nevasta își trimite soțul după tot felul de bunătăți de mîncat și de băut), vezi I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal*. Ediția Adrian Fochi, Buc., 1968, p. 366, în special CCCX.

[250] Ovidiu Bîrlea: *Antologie de proză populară epică*, Buc., 1966, vol. I, p. 49—50.

[251] *Scrisoarea V*: *Nu uita că doamna are minte scurtă, poale lungi.*

[252] Sfatul „poticarelui“: *Dă-i așa o lovitură/ Cît să-i joace dinții-n gură*; aplicarea leacului: *Și cînd i-a venit la cot,/ I-a lipit o palmă-n bot/ De-i săriră trei măsele/ Și vedea prin casă stele.*

Scanned with OKEN Scanner

al snoavei. Piesa are toate însușirile artei lui Coșbuc din acea epocă: mare fluență și vioiciune în povestire; mare bogăție lexicală, cu elemente contrastante ca proveniență, de unde o altă undă de umor la nivelul semantic al piesei; mare cursivitate metrico-ritmică, în legătură cu care e de reținut metrul de 7/8 silabe, respectiv tetrapodia pirică acatalectică și catalectică de origine populară, destul de rară la poetul nostru. Toate aceste însușiri trebuie să fi plasat compunerea deasupra tuturor celor de un fel cu ea, în vremea cînd a fost scrisă și, trebuie să fi adus poetului un spor evident de notorietate. Astăzi, piesa jenează.

Ceea ce trebuie să reținem din toate acestea e faptul că ne aflăm cu această creație încă în perioada cînd poetul versifică cu plăcere și interes snoave populare, menținîndu-se în atmosfera autenticului folcloric și că această creație e gîndită special pentru a amuza și instrui pe cititorii *Tribunei*. Piesa se încadrează așadar în ceea ce constituia, în concepția redacției cunoscutei gazete sibiene, „literatură populară". Poetul nu a mai reluat-o niciodată, considerînd, probabil, că ea își va fi îndeplinit funcția în coloanele gazetei. Oricum, ea a fost un util exercițiu meșteșugăresc pentru poet, care pare să fi ajuns, la data compunerii ei, să stăpînească toate secretele artei sale.

e). *Toți sfinții*. 1893. Poemul e o anecdotă, cu ascuțișul satiric îndreptat contra vieții călugărești. În epocă, poetul a fost învinuit de plagiat după un poem al lui Henry Wodsworth Longfellow (27. II. 1807 — 24. III. 1882): *King Witlaf's Drinkinghorn* (*Cornul de băut al regelui Witlaf*), însă nimenea, pînă acum, nu a încercat punerea în paralel a celor două poeme, cercetătorii mulțumindu-se cu traducerea defectuoasă și rău intenționată a cunoscutului său detractor Gr. N. Lazu[253]. Cu excepția primelor două strofe din poemul lui Longfellow (unde se arată că regele saxon Witlaf a lăsat călugărilor de la Croyland cornul său de băut, ca să aibă cu ce închina pentru sufletul lui, după moarte), poemul lui Coșbuc e asemănător, în liniile sale mari, cu ce aflăm la poetul american. S-a emis așadar ipoteza că este vorba de o simplă localizare și s-a opinat că poetul român ar fi cunoscut balada lui Long-

[253] Grigori N. Lazu: *451 traduceri libere și imitațiuni de poezii antice și moderne din Orient și Occident*. Cu o prefață de A. D. Xenopol, Iași, [1894], p. 168—169.

fellow „prin intermediul unei versiuni germane de almanah"[254]. Insă ca intenție și ca ton, poemul acesta ne aduce aminte de fabliaux-urile și facețiile medievale și credem că în direcția aceasta ar trebui căutat izvorul de inspirație al ambilor poeți. De altfel, Coșbuc afirmă că „a auzit" subiectul, „spus" ca anecdotă, și l-a versificat; că, oricum, n-a cunoscut poezia lui Longfellow, iar, mai tîrziu, a ținut să sublinieze caracterul oral al izvorului său, scriind în subtitlu că ar fi „după o tradițiune". Nu vedem de ce ar trebui întotdeauna să ne îndoim de afirmațiile poetului. Dacă e deci să luăm de bune cele spuse de Coșbuc, atunci este de crezut că atît poetul american, cît și cel român, au avut la îndemînă versiuni deosebite ale unui motiv comun, larg răspîndit și vechi, cu rădăcini pînă în lumea medievală. Mărturisim că pînă acum nu am putut identifica acest izvor și nici editorii lui Longfellow (Colecția „Oxford Standard Authors", prevăzută cu ample note explicative pentru alte poeme) nu fac nici o mențiune privind izvorul poemului său. Problema izvoarelor acestui poem rămîne așadar deschisă pentru cercetări ulterioare. L-am tratat aici, cu mijloacele foarte modeste ale informației noastre actuale, pornind de la subtitlul lui Coșbuc, ce sugerează o sursă orală, mai mult sau mai puțin folclorică. Spunem, mai mult sau mai puțin, deoarece poemul se încadrează organic în acel curent de mentalitate populară transilvăneană, care, fără a condamna cu hotărîre lumea ecleziastică, are totuși un puternic accent satiric, mai ales de natură persiflantă, la adresa reprezentanților vieții bisericești și călugărești. Izvorul acestei mentalități ține de propaganda catolică în Transilvania, care a atras o parte a românilor la „Unirea cu Roma". Pentru acesta, sînt de consultat cele cîteva texte din colecția Jarník-Bîrseanu, cu paralele încă în colecția, din 1838, a lui Nicolae Pauleti.

4. Subiectele de baladă populară

Subiectele de această natură sînt relativ numeroase în creația lui Coșbuc, fără a fi însă precumpănitoare. Tot motivele de basm și de legendă rămîn cele mai numeroase. Insă, în cazul de față, avem de-a face cu două capodopere *(Romanță* și *Baladă albaneză)*. Primele cinci, din cele șapte poeme identificate ca sursă, țin de

[254] G. Coşbuc: *Versuri*, Buc., 1961, notele lui Dumitru Micu, p. 702.

aceeași epocă de început a afirmării sale artistice, datînd din anii 1885 și 1889, numai două fiind din perioada bucureșteană a vieții lui. Cît privește sursa lor, doar trei se reazemă cert pe texte folclorice românești *(Blăstem de mamă, Draga mamei* și *Petrea)*, toate celelalte avîndu-și izvorul în literatura folclorică internațională. În cazul acestora din urmă, se pare că nu totdeauna poetul va fi știut că e vorba de subiecte folclorice (pentru trei din ele, lucrul e sigur: *Angelina, Romanță* și *Baladă albaneză*). În general însă, instinctul său foarte sigur l-a îndreptat invariabil către subiecte folclorice, cu desfășurări baladice simple, elementare, chiar cînd nu avea de unde să știe acest lucru. Ceea ce e de remarcat aici e faptul că toate aceste șapte poeme, fie că sînt tratate în versiunile lor românești, sau nu, țin de aria culturală sud-est europeană și cele trei menționate mai sus trimit, prin însuși titlul lor, la asemenea surse. Aceste subiecte îl puteau atrage prin meridionalismul lor tipic, prin violența nestăpînită a pasiunilor și prin decorul, decisiv conturat, fără tranziții și nuanțe, în care se precipită, cu cruzime nerafinată, drama eroilor. Uneori poetul preferă să versifice versiuni românești, cum ar fi, de pildă, *Blăstem de mamă*, pe care o putea deosebi de versiunile occidentale (avem în vedere celebra prelucrare *Lenore* a lui Bürger), sau *Petrea*; alteori, însă, preferă versiunile sud-est europene, cum e cazul poemului *Nușa*, cînd recurge la prototipul neogrecesc — prin ce intermediar nu se știe — al *Odiseei*. Oricum, acest ciclu de poeme ocupă un loc destul de larg în creația sa inspirată din folclor și luminează puternic o față mai puțin cunoscută a artei sale și a izvoarelor ei. Cît privește textele de certă sorginte folclorică românească, ele păstrează o strînsă legătură metrică și ritmică, dar și tematico-poetică, cu originalele din care s-a inspirat, iar *Blăstem de mamă* poate fi considerată, prin respectarea strictă și fidelă a tuturor acestor elemente, drept o variantă posibilă, și științific utilizabilă în folcloristică, a versiunii naționale românești. El nu intervine prea adînc în structurarea motivelor împrumutate, nu le tratează pe un plan superior de sublimare, trama epică nepermițînd alegorizarea subiectelor și redimensionarea lor simbolică și, în cele mai multe cazuri, ele nu reprezintă o reușită artistică indubitabilă. Deasupra tuturor se așază însă poemul *Romanță* care, pornind de la prototipul elegant al lui Chamisso, i-a permis să realizeze un salt calitativ remarcabil, realizînd o operă de zile mari, plină de noblețea severă a capodoperelor, cu adevărat clasice. Așa a

Scanned with OKEN Scanner

simțit-o și Coșbuc, atunci cînd a inclus-o în cel mai de seamă volum al său, iar piesa, pentru toți cei pricepuți în materie, devine tipică pentru toată arta și pentru talentul lui.

a). *Blăstem de mamă. Legendă poporală din jurul Năsăudului.* 1885. Cu acest subiect, George Coșbuc pășește din nou pe terenul literaturii universale. El prelucrează versiunea românească a unui motiv general european, pe tema călătoriei mortului. În literatura germană, prelucrarea cultă poartă numele devenit faimos al eroinei, *Lenore*, și se datorează lui Bürger, creatorul baladei germane, care a reușit să imprime poemului său o tensiune epică atît de ucigătoare, încît piesa a cîștigat o notorietate mondială, iar autorul și-a cucerit o glorie veșnică. De la Bürger, pe care l-a frecventat cu asiduitate și interes în tinerețe[255], poate să-i fi venit lui Coșbuc sugestia de a trata acest subiect, dar în formularea lui românească, pe care o cunoscuse, desigur, de acasă. Prelucrarea lui Coșbuc datează din 1885, deci din perioada clujeană, cînd poetul trăia încă în atmosfera marii poezii germane, cu care făcuse cunoștință temeinică în epoca liceală. O altă sugestie îi putea veni din literatura română (Bolintineanu, Alecsandri), dar mai ales din partea lui Eminescu, care în *Strigoii* tratase același subiect al cavalcadei morților în noapte. Cert este că subiectul putea să-i fie familiar, deoarece chiar în epocă a fost culeasă o variantă din imediata apropiere a Năsăudului, în localitatea Telciu[256]. De altfel și poetul a înscris ca subtitlu al poeziei însemnarea că piesa ar fi din „jurul Năsăudului".

Cea mai sumară considerare a textelor pune în lumină marea deosebire în ce privește dimensiunea lor. Astfel, în timp ce versiunea populară are 186 de versuri — ceea ce o plasează, față de folclorul transilvănean în genere, printre piesele lungi și fastuoase — prelucrarea lui Coșbuc are nu mai puțin de 479 de versuri,

---

[255] Vasile Voia: *George Coșbuc și poeții germani din sec. al XIX-lea*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 153—155. A tradus din Bürger *Femeile din Weinsberg*, legendă publicată încă de fraţii Grimm: *Deutsche Sagen*, Berlin, 1891, vol. II, p. 105, nr. 493, subiect tratat și de Chamisso, care reușește să scoată din piesa aceasta umoristică un faimos elogiu al fidelității conjugale. Poate de la Bürger a luat și sugestia de a versifica în românește piesa *Filozofii și plugarii*, subiect tratat însă și de Uhland, celălalt mare creator de balade din literatura germană.

[256] Iuliu Bugnariu: *Musa someșană. Poezii poporale române din jurul Năsăudului*, Gherla, 1892, p. 7—12.

Scanned with OKEN Scanner

deci aproape de trei ori pe atît. Trebuie deci să arătăm pe seama cui s-a făcut amplificarea aceasta atît de masivă, ce s-a urmărit cu ea și la ce anume a dus. În general, poetul păstrează schema epică a piesei: peţirea fetei, sfatul fratelui, plecarea miresei printre străini, moartea feciorilor de ciumă, blestemul mamei, călătoria mortului pînă la sora lui și aducerea ei acasă, întoarcerea mortului în mormînt, întîlnirea și recunoașterea mamei și fiicei. Deci nu prin alterarea tematicii tradiționale s-a ajuns la această amplificare. Dimpotrivă, poetul a și renunțat la una din temele epice care apare în varianta populară, și anume întîlnirea fratelui mort cu ciobanul (clișeu curent în cuprinsul baladei românești)[257] și discuția lui cu acesta, informîndu-se de drum. A renunțat și la tema trecerii pe lîngă „locul cu muncile", un amănunt care abătea atenția înspre zona macabră a piesei. Intervențiile poetului sînt de căutat — oricît ar putea părea aceasta de ciudat — în părțile lirice ale piesei și se localizează în punctele dialogate. Într-adevăr, specialitatea poetului e marele discurs patetic și asemenea discursuri apar în următoarele puncte: jelania fratelui mort că n-are cu ce pleca să-și aducă sora acasă spre a scăpa astfel de blestemul mamei; îndemnul pe care-l adresează calului, în modul arhicunoscut în folclor, ca să-l ducă mai repede la țintă; discuția dintre frate și soră pe tema situației de acasă și pregătirile de drum ce trebuie să le facă fata; discuția dintre frate și soră, înainte de a se despărți, ea mergînd acasă, iar el la mormînt; discuția dintre mamă și fiică, în cursul căreia ambele se recunosc, și încheierea, în care mama discută cu groapa, cu mortul și cu pămîntul. La acestea se mai adaugă un moment descriptiv, cînd fata descoperă paragina în care se află casa mamei ale, rămasă singură. Unul din momentele macabre ale piesei tradiționale (mirarea și spaima fetei cînd descoperă părul mucezit, fața veștejită și barba încărunțită a fratelui, ca semne de moarte) a fost eliminat de poet, deși din el se puteau scoate unele efecte poetice. În rest, canavaua povestirii este aceeași. Discursurile introduse de poet diluează textul, iar finalul îl plasează în nesemnificativ, discutînd valoarea etică a blestemului de mamă (alt topos curent al folclorului nos-

[257] Clișeul e folosit ori de cîte ori, în diversele balade, se pune problema aflării unui anumit loc. Ciobanii, mișcîndu-se mereu cu turmele lor, sînt prezumați a cunoaște bine locurile. Astfel, clișeul se întîlnește în legenda mănăstirii Curtea de Argeș, în balada lui Miu și Ștefan Vodă și într-altele.

Scanned with OKEN Scanner

tru)[258]. Primul lucru care se pierde prin împănarea poemului cu atîtea intervenții periferice este precipitarea acțiunii, galopul gîfiit al temelor și ritmurilor, care ar trebui să constituie însăși esența baladei, cum e la Bürger. Se pierd, de asemenea, acele cîteva valori plastice, de atmosferizare, care dau relief și mișcare piesei, cum ar fi cavalcada nocturnă pe sicriu a unui mort, cu pletele mucede, cu barba căruntă și fața veștedă, ca o figură macabră de sfîrșit de ev mediu. De fapt, poetul are grijă să prelungească această cavalcadă a morții prin noapte și prin zi, pînă la 5 zile, ceea ce diminuează tensiunea piesei, prin lipsirea strigoiului de atributele lui terifice, demonice. Eminescu știuse să comprime acțiunea poemului său pînă la cîntatul cocoșului, pînă la hotarul unde se destramă negurile spaimelor, pentru a-i prăbuși apoi pe eroi în „noaptea mărețului mormînt", tot așa cum și la Bürger, în momentul cînd cîntă cocoșii, cursa nocturnă se oprește, mantaua călărețului se destramă în vînt, iar el se transformă în simbolul gol al morții, un schelet cu coasa pe umăr, ca în gravurile monstruoase de coșmar de la finele evului mediu. În prelucrarea lui Coșbuc, elementul macabru este înlocuit cu discursul final, unde e vorba de o dezbatere morală a problemei blestemului matern, moment ce nu are o expresivitate intrinsecă și organică, ci ține mai mult de cuvînt, de o anume retorică lipsită de conținut și deci și de mesaj. Piesa lui nu constituie o reușită artistică. Nu se constată o sublimare a subiectului, poetul mergînd — cu toate amplificările semnalate — pe trama tradițională și pe semnificația ei. Se pare că el însuși nu a avut o opinie prea bună despre această prelucrare și nu a inclus-o ulterior în nici unul din volumele definitive, lăsînd-o să se piardă printre paginile unei gazete

---

[258] În unele cazuri, blestemele de pildă, mai grele în consecințe sînt blestemele iubitei, decît cele ale mamei. Oricum, blestemul părintesc — ca motiv poetic — e străvechi, putîndu-l întîlni încă în literatura clasică grecească. „Cei șapte contra Tebei", celebra tragedie a lui Eschil, e, în întregime, construită pe acest motiv. Orbul Oedip, supus de cei doi feciori ai săi la fel și fel de umilințe, aruncă asupra lor un blestem înfricoșător: „Să-și împartă moștenirea cu armele în mînă", ceea ce se va întîmpla mai tîrziu, cînd ambii feciori, Eteocle și Polinice, se vor răpune unul pe altul. Vezi: Liviu Rusu: *Eschil, Sofocle, Euripide*, Buc., 1961, p. 78—85.

Scanned with OKEN Scanner

provinciale. Impresia de mare apropiere față de izvorul folcloric o întărește și faptul — semnificativ întru totul, deoarece e neobișnuit la Coșbuc — că poetul a păstrat și factura prozodică folclorică (tetrapodia pirică acatalectică, alternînd cu cea catalectică), ceea ce pe durata celor aproape 500 de versuri monotonizează desfășurarea piesei, răpindu-i relieful și ritmica tematică. Impresia este întărită și de folosirea la exces a unor clișee tipice pentru poetica populară[259], precum și de utilizarea de procedee tot atît de tipice, ținînd de stereotipie, paralelism și simetrie de repetiții în interiorul versului[260] sau repetiții prin anafora[261], rime interne[262] și mai ales de folosirea imperfectului sub regimul rimei[263]. Toate acestea converg înspre a crea impresia de autenticitate sau măcar de simulată autenticitate folclorică.

Din punct de vedere folcloric, piesa e cunoscută în toate regiunile țării, cu o mai intensă răspîndire în Transilvania. Din cele 22 de variante menționate în catalogul lui Al. I. Amzulescu[264], 8 sînt din Transilvania. Nu e cunoscută în Dobrogea, iar în Moldova pare să fi ajuns întîmplător. O cercetare recentă crede a deosebi[265], deși fără un cîștig real pentru studiu, în materialul românesc, două cicluri: unul nordic (Maramureș-Năsăud-Bucovina) și altul sudic (Teleorman-Romanați-Dolj-Timoc-Banat), care s-ar fi diversificat în vremea mai nouă și trădînd semne despre o străveche dezvoltare comună. Versiunea românească, în linii mari unitară, se încadrează în lumea sud-est europeană, motivul

---

259 Astfel de clișee, complet uzate și inexpresive: *Trei feciori ca niște zmei,/ De-a dragul să cauți la ei; Că-i înalt și subțirel/ Și m-aș duce după el; Toți crescuți ca niște brazi; De-abia atingea pămîntul.*

260 Repetiții în cadrul aceluiași vers: ***Nici** am cal, **nici** căpeneag; Iar tu **Doamne, Doamne** sfînt; Ne-a **sosit** vremea, **sosit**; **Măritată**-i, **măritată**; **Multe** boale și **mult** rău.*

261 Repetițiile prin anafora sînt extrem de numeroase. Citățm una, întinsă peste patru versuri, dar complicată și cu repetiții orizontale în cuprinsul versului: ***Nici sînt** mort, **nici** cu viață,/ **Nici sînt** foc și **nice** gheață,/ **Nici** în groapă nu pot fi,/ **Nici** afar' nu pot ieși.* Un alt exemplu tot atît de complex și simetric: ***Pentru mama,/ pentru mine,/ pentru mamă, pentru fată,/ Pentru mine** totodată.*

262 Rime interne: *Doi **feciori**, ca două **flori**; S-a-nfrica, s-a spăria; Și zbura **dar** nu **glumea**; Ne-a **sosit** vremea, **sosit**.*

263 Rime în imperfect: finalul părții VI, un bloc sonor de 7 versuri e exemplul cel mai întins; dar fenomenul e larg împrăștiat pe toată dimensiunea poemului.

264 Al. I. Amzulescu: *Balade populare românești*, Buc., 1964, vol. I, p. 123, nr. 26: *Voica.*

265 Gh. Vrabie: *Călătoria fratelui mort sau motivul Lenore în folclorul sud-est european*, în *Limbă și literatură* 3(1957), p. 262.

circulînd, în versiuni naționale perfect individualizate, la greci, albanezi, aromâni, bulgari și sîrbo-croați. Specificul motivic al acestui grup de versiuni este călătoria fratelui mort, în timp ce, în vestul Europei, specificul motivic constă în călătoria logodnicului mort. Pe teritoriul țării noastre, precum a arătat D. Caracostea[266], s-a dat lupta între cele două motive, învingînd cel al fratelui mort, dar păstrîndu-se indicii și despre circulația mai veche a celuilalt, al logodnicului strigoi.

Versiunile apusene, prin faptul că tratează o variantă a eternei probleme ce opune moartea dragostei, au stîrnit și întreținut, de-a lungul veacurilor, un interes susținut în lumea oamenilor de litere, care au realizat numeroase, interesante și valoroase prelucrări culte ale motivului. Printre acestea, prelucrarea lui Bürger ocupă, desigur, un loc proeminent. E destul să pomenim aici nume prestigioase ca Goethe, Walter Scott, Coleridge, Keats, Wordsworth, Byron, E. Quinet, Al. Dumas, M-me de Staël, Gerard de Nerval, Leconte de Lisle, Anatole France, Jukovski ori Mickiewicz[267], pentru a pune în lumină favoarea de care s-a bucurat motivul, popularitatea pe care și-a cîștigat-o. Coșbuc, cu prelucrarea sa, se înscrie și el printre aceste personalități. După cum s-a arătat însă, prelucrarea lui, deși e o piesă „din cele mai slabe ale lui... înfățișează totuși prima încercare a unui poet cult al nostru de a da viață aspectului românesc al motivului, după ce o bună parte a poeților anteriori, de la Asachi la Alecsandri pînă la Eminescu, se inspirase de la forma apuseană a motivului Lenore"[268]. Poetul a aflat și de această dată ocazia de a se universaliza inspirîndu-se din folclor, dar prin utilizarea formulei tipice a poporului nostru. Ceea ce trebuie să reținem de aici e faptul, probat și cu alte prilejuri, că poetul român a aflat în folclor calea către marea și eterna poezie și chiar dacă n-a reușit întotdeauna să-i dea expresia cea mai strălucită, merită să i se evidențieze tendința conștientă către aceasta. În cazul de față, trebuie să recunoaștem

---

[266] D. Caracostea: *Lenore. O problemă de literatură comparată și folklor*, Buc., 1929, p. 113—114. Nu se poate însă vorbi de o situație tranșantă în această privință, deoarece motivul fratelui mort îl întîlnim și în apusul și nordul Europei. Vezi Stith Thompson: *Motiv-Index of Folk Literature*, Copenhaga, 1958, E. 326: *Dead brother's friendly return*, unde se dau exemple germane, irlandeze și eschimose.

[267] D. Caracostea: *op. cit.*, unde se dă întreaga bibliografie și se poartă toată discuția.

[268] *Ibidem*, p. 16—17.

Scanned with OKEN Scanner

și că prototipul folcloric, pe care el l-a urmat cu atîta fidelitate totuși, nu-i putea oferi, ca ciclul apusean, un subiect valorificabil în absolut, de o elocvență eternă și universală. În aceasta constă, de fapt, nereușita lui.

b). *Angelina*. 1885. Balada aceasta a făcut obiectul unei cercetări anterioare[269], însă dintr-un punct de vedere exterior lucrării de față.

Ceea ce trebuie cunoscut de la început încă e faptul că poezia lui Coșbuc a fost publicată în unele periodice regionale[270] și a rămas pierdută între paginile acestora, fără a interesa, multă vreme, critica și istoria literară. Dacă ar fi fost mai cunoscută în epocă, ne putem imagina cum ar fi alimentat scandalul lui G. N. Lazu.

Subtitlul cu care a apărut întîi în *Tribuna* din Sibiu, *Baladă din Albania*, ne-a trimis direct la sursa de inspirație a poetului. Cum este știut că G. Coșbuc nu a cunoscut limba albaneză, ne-am adresat culegerilor de folclor albanez prevăzute cu traduceri paralele în limbile italiană și germană — bine cunoscute de el — și am avut plăcuta surpriză să descoperim intermediarul italian în colecția lui Demetrio Camarda[271].

Cea mai superficială lectură a textului descoperă legătura de filiație dintre el și prelucrarea lui Coșbuc. Pentru aceasta, punem în paralel ambele versiuni, urmărind structura episodică a lor:

episodul I: caracterizarea eroului: Camarda v. 1—8, Coşbuc v. 1—8;
„ II: discuția cu tovarășii de arme: „ v. 9—10, „ v. 9—19;
„ III: întoarcerea la iubita lui: „ v. 11—12, „ v. 20—23;
„ IV: discuția cu bătrîna: „ v. 13—20, „ v. 24—35;
„ V: intrarea cu forța în casă: „ v. 21—24, „ v. 36—39;
„ VI: omorîrea necredincioșilor: „ v. 25—27, „ v. 40—68;
„ VII: măcinarea cadavrelor: „ v. 28—40, „ v. 69—94;
„ VIII: creșterea arborilor îmbrățișați; „ v. 41—52, „ v. 95—107.

---

269 Adrian Fochi: *Südosteuropäische volkskundliche Motive im Werk des rumänischen Dichters George Coșbuc*, în *Revue des études sud-est européennes* 6(1968), p. 602—607.

270 *Tribuna* 2(1885), p. 1122 și *Calendarul poporului pe anul 1887*, Sibiu, p. 71—74.

271 Demetrio Camarda: *Appendice al Saggio di grammatologia comparata sulla lingua albanese*, Prato, 1866, p. 111—113. În transcriere albaneză modernă, se află cuprins în culegerea lui Q. Haxhihasami: *Mbledhës të hershëm të folklorit shqiptar*, Tirana, 1961, p. 218—220.

Scanned with OKEN Scanner

După cum se vede, succesiunea episoadelor este absolut aceeași; poetul nu și-a permis să schimbe dispoziția lor în cadrul schemei epice. Dar ceea ce dă măsura fidelității cu care G. Coșbuc și-a urmat izvorul este faptul că el a păstrat și cele trei puncte întunecate, neconcordante, din însăși structura poemului. Astfel, prima eroare de compoziție este momentul în care se vorbește despre măcinarea cadavrelor celor doi vinovați, conform unei vechi pedepse cu caracter legendar[272], pentru ca apoi să urmeze contrazicerea ce pretinde îngroparea cadavrelor. Pare destul de limpede că la data culegerii textului lui Camarda vechea pedeapsă își pierduse cu totul înțelesul și de aceea s-a simțit nevoia de a interveni în text, introducînd episodul îngropării, chiar cu riscul de a aliena înțelesul piesei. Cel de al doilea moment incongruent cuprinde ideea creșterii celor două plante simbolice în final, încheiere ce se potrivește numai cu subiectele în care e vorba de o dragoste curată, nu una păcătoasă, ca în cazul de față. Nepotrivirea aceasta a fost observată, la vremea sa, încă de Felix Liebrecht[273]. Poetul nu și-a dat seama (era și foarte tînăr, atunci cînd și-a realizat creația) de aceste două grave nepotriviri, sau dacă le-a sesizat, a rămas fidel prototipului urmat. Poate însă tocmai de aceea, mai tîrziu, n-a inclus poezia în nici unul din volumele sale, considerînd-o drept o experiență poetică de tinerețe, nereușită. Cel de al treilea punct întunecat din cuprinsul baladei e faptul că lasă neexplicată relația familială dintre eroi (nu știm prea bine dacă e vorba de doi soți sau de doi iubiți), care să justifice grozăvia și sălbăticia răzbunării. Varianta lui Camarda apare, așadar, ca o piesă folclorică total nereușită, ceea ce ne obligă să cercetăm în continuare motivul spre a descoperi o variantă suficient de lămurită, pentru a-i înțelege toate semnificațiile. O altă asemănare între cele două versiuni constă în faptul că numele eroilor *(Dumitru* și *Angelina)* este identic.

Ceea ce deosebește prelucrarea lui G. Coșbuc de prototipul lui Camarda este dimensiunea dublă a versiunii poetului față de prototip. Cum s-a văzut din desfășurarea episoadelor, amplificarea textului nu s-a făcut prin adăugarea unor teme sau motive noi, ci prin lărgirea și aprofundarea celor existente în prototip, dar nu în mod proporțional la tot șirul de episoade. Astfel, epi-

---

[272] Felix Liebrecht: *Zur Volkskunde. Alte und neue Aufsätze.* Heilbronn, 1879, studiul: *Eine alte Todesstrafe*, p. 298—305.

sodul întîi, unde se face caracterizarea eroului, nu comportă nici o amplificare; prelucrarea poetului, ca proces continuu, începe abia de la episodul al doilea, cînd versiunea lui Coşbuc atinge deja dublul originalului. Poetul s-a simţit dator să clarifice şi să explice întoarcerea pe neaşteptate a eroului acasă. Momentul care cunoaşte însă cea mai mare dezvoltare este cel al episodului şase, în care cele trei versuri ale originalului devin nu mai puţin de 29, înzecindu-se deci, poetul întîrziind, cu o intenţie aproape naturalistă, asupra scenei omorului[274]. Coşbuc avea o anume propensiune pentru descrierea unor asemenea scene tari şi pline de violenţă (verbală, mai mult), probabil după anumite modele germane, agrementîndu-le cu discursuri grandilocvente, uneori bine aduse din condei, ca în cazul de faţă[275]. Tot aşa, marile discursuri sînt în genul său, reprezentînd o trăsătură tipică a scrisului său. Ceea ce ni se pare că se poate afirma cu şanse de a deveni un adevăr nestrămutat e faptul că poetul s-a oprit asupra acestui motiv poetic nu pentru că ar fi de natură folclorică, ci pentru că îi oferea substanţa potrivită pentru ceea ce, în concepţia sa, definea specia baladei şi se acorda cu firea, temperamentul şi felul talentului său: îi oferea o scenă de groază, la paroxismul ei, şi posibilitatea unui mare discurs patetic, justificate prin provenienţa meridională, pasională, a eroilor şi subiectului.

Acum să ne ocupăm de materialul folcloric. Arătam mai sus că, din punctul de vedere al logicii compoziţionale, varianta lui Camarda este o piesă folclorică nereuşită. Alte două variante, culese ca şi aceasta din coloniile albaneze din Italia, restituie forma desăvîrşită a motivului şi permit o discuţie adecvată asupra subiectului. În ambele texte, de care vorbim, şi care nu se deosebesc aproape deloc între ele, eroii sînt prezentaţi ca soţ şi soţie, îmbunătăţindu-se, de la bun început, sensul compunerii. În amîndouă lipsesc şi celelalte două incongruenţe din finalul textului: îngro-

---

274 *Ibidem*, p. 189: „Ein derartiger Schluss findet sich gewöhnlich nur solchen Volksliedern angehängt, wo von den Gräbern zweier treuen Liebenden die Rede ist".

274 Să ne reamintim că, ori de cîte ori a avut ocazia, poetul a insistat asupra detaliilor naturaliste de acest gen. Vezi, de pildă, *Regina ostrogoţilor*.

275 Este de reţinut jocul verbelor în următorul fragment: *Viperă cu două limbi // Astăzi juri şi mîni te schimbi // Astăzi* ***juri*** *pentru-a-nşela,/ Mîne-nşeli pentru-a* ***jura.***

parea cadavrelor după măcinarea lor și creșterea celor doi arbori simbolici din mormintele a doi păcătoși[276].

În plus, față de textul lui Camarda, materialul cuprinde un episod nou și anume: osteneala ce-și dă soția să-și vadă soțul plecat mai repede din casă, spre a-și putea primi amantul.

Din cît ne este cunoscut, motivul acesta nu apare în folclorul albanezilor din patrie, ci numai la cei din Italia. S-ar putea astfel susține că motivul se va fi născut în Italia — deci după secolul al XV-lea cînd s-au instalat marile colonii de albanezi în Sicilia și Italia meridională — și că se va fi dezvoltat în conexiune cu unele versiuni occidentale ale baladelor pe tema întoarcerii soțului, în momentul executării delictului, și pedepsirii exemplare a vinovaților. Tema apare însă și în Grecia, chiar dacă nu cuprinde întotdeauna episodul cu măcinarea cadavrelor[277]. Aceasta ne-ar duce cu gîndul spre o zonă genetică greco-albaneză[278]. Din compararea tuturor materialelor, orientale și occidentale, se poate trage o singură concluzie: motivul albanez discutat aici s-a născut în strînsă legătură cu versiunea corespondentă grecească. Mai tîrziu, din motive ce vor trebui precizate, el a dispărut din folclorul

---

[276] Girolamo di Rada: *Rapsodie di un poema albanese raccolte nelle colonie del Napoletano*, Florența, 1866. Cartea III, text IV. Transcrierea modernă a textului în același volum menționat mai sus, vol. I, p. 173—174. Cea de a doua variantă a fost publicată de Alberto Straticò: *Manuale di letteratura albanese*, Milano, 1896, p. 115—116 și e însoțită de o notiță ce consemnează unele deosebiri de ordin formal, ce țin de circulația orală a textului: „A Caraffa, comune albanese in provincia di Catanzaro, si agiunge quest'altro concetto: «Porta tu la farina rossa, siccome la giovane aveva la guancia»". La altă variantă face trimitere Tache Papahagi: *Paralele folclorice*, p. 77 (Antonio Scura: *Gli Albanesi in Italia*, p. 184—185), care nu ne-a fost accesibilă, dar după afirmația cercetătorului român este identică sau măcar foarte asemănăzoare cu cea a lui A. Straticò.

[277] Acest episod lipsește în varianta lui A. Passow: *Popularia carmina Graeciae recentioris*, Leipzig, 1860, p. 342—343, text 461 și în cea a lui C. Fauriel: *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, 1825, II, p. 369—373; Marcellus: *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, 1860, p. 154. E prezent însă în culegerea lui N. G. Politis: Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ Atena, 1914, p. 136—137.

[278] Nu e, de pildă, inutil să arătăm că specialiștii greci consideră formula „alethe, myle, alethe!" (= macină, moară, macină!) din folclorul neogrecesc drept o moștenire dreaptă și bună dintr-un cîntec meșteșugăresc antic, a cărui continuitate poate fi probată: „alei, myle, alei!" Vezi: C. Th. Dimaras: *Istoria literaturii neogrecești*, Buc., 1968, p. 26—27. Este aceeași formulă pe care o găsim și în cîntecul de care ne ocupăm. Faptul ne-ar trimite, așadar, din nou spre aceeași zonă greco-albaneză.

Scanned with OKEN Scanner

albanezilor din patrie, menținîndu-se numai în Italia, într-o comunitate explicabil mai conservativă. Cu aceasta, se poate susține că motivul e mai vechi de secolul al XV-lea, cînd a avut loc marea diaspora albaneză, în fața pericolului turcesc.

Deci materialul analizat se încadrează în motivul general european „nevasta necredincioasă", în accepția sa sud-est europeană (în Occident, motivul e tratat de cele mai multe ori umoristic; modul sîngeros și serios este caracteristic pentru zona răsăriteană a Mediteranei). Într-o asemenea accepție, îl aflăm la sîrbo-croați[279] și la bulgari[280], lipsindu-le episoadele: întoarcerii soțului pe neașteptate acasă, fiindcă și-a uitat, în graba mare, un obiect, și măcinarea cadavrelor. Motivul e cunoscut și în folclorul românesc, în forme ce mărturisesc vecinătatea versiunilor sud-slave[281]. Încheind, putem spune că poetul a folosit un model general european în formularea sa foarte veche, greco-albaneză. Textul albanez l-a cunoscut printr-un intermediar italian, față de care G. Coșbuc s-a comportat ca față de orice material de împrumut.

c). *Draga mamei*. 1886. Amplul poem al lui Coșbuc are la bază — ca o sugestie destul de depărtată — o baladă populară maramureșană din cele mai rare[282].

În catalogul de motive al lui Al. I. Amzulescu nu e consemnată decît această unică variantă pentru motivul de care ne ocupăm[283], iar noi nu cunoaștem o alta. Ceea ce trebuie să se rețină de aici e faptul că eventualul prototip al poetului e extrem de rar și provine din zona imediat învecinată a Maramureșului; deci că avem de a face cu un text local. Dacă la români, circulația motivului

---

[279] Subiectului i-a fost recent consacrată o amplă și valoroasă monografie. Vezi: Radosav Medenica: *Banović Strahinja u krugu varijanata i tema o neveri žene u narodnoj epici*, Belgrad, 1965.

[280] Pentru bulgari, vezi analiza motivului în Iordan Ivanov: *Български народни песни*, Sofia, 1959, p. 206—207.

[281] Vezi Al. I. Amzulescu: *Balade populare românești*, Buc., 1964, vol. I, p. 217, unde se menționează 12 variante, ce țin de 3 tipuri deosebite, din care 10 sînt din sud-vestul țării, respectiv din Banat.

[282] Alexandru Țiplea: *Poezii populare din Maramureș*, Buc., 1906, p. 17—19. Transcrierea e modernizată, în sensul ortografiei actuale, păstrînd numai fonetismele tipic locale.

[283] Al. I. Amzulescu: *Balade populare românești*, Buc., 1964, vol. I, p. 206, tip. 266.

e limitată la o zonă îngustă din nordul țării, motivul se întîlnește într-alte țări, avînd o largă circulație[284]. Materialul cel mai apropiat de cel românesc se întîlnește în Anglia: fata sosește la priveghiul sau înmormîntarea băiatului. Motivul, din cîte știm, se întîlnește și în folclorul sîrbo-croaților. Pentru a face ca iubita să vină la el, feciorul uzează de aceeași stratagemă: sau se preface bolnav, sau împrăștie zvonul că a și murit. Atunci cînd se preface bolnav, vin la el femei și fete și o dată cu acestea vine și iubita lui. Dacă însă e vorba de stratagema cu moartea, atunci apare iubita lui și-i cade la piept (uneori fata e îmbrăcată în haine bărbătești). Uneori însă tînărul nu-și atinge scopul, deoarece fata intră în camera de moarte numai pentru o clipă și pleacă[285]. Tot la popoarele Iugoslaviei motivul apare și ca „probă a iubirii". Proba apare numai în imaginația fetei, nu e niciodată pusă în practică. Fata ar dori, astfel, să moară, pentru a vedea cine o regretă mai mult, mama ori iubitul. Uneori însă soluția piesei nu e cea dorită de eroina ei, deoarece iubitul, supus unei asemenea probe, o repudiază. Așa apare, de pildă, în varianta din manuscrisul de la Erlangen. Feciorul îi spune: *„Pînă acuma mi-ai fost teribil de dragă / De-acuma însă ești ca un șarpe veninos"*[286]. Sîntem așadar în fața unui motiv literar, a cărui autenticitate folclorică nu poate fi pusă la îndoială. Motivul e destul de răspîndit și apare sporadic și la români. Poate tocmai extrema raritate a subiectului la români l-a și determinat pe Coșbuc să-l poetizeze. Oricum, ceea ce este absolut clar e că poetul n-a imaginat subiectul baladei sale, ci l-a preluat din lumea folclorului, prelucrîndu-l conform unor concepții personale.

Într-adevăr, Coșbuc tratează subiectul în mod foarte liber, față de prototipul său folcloric. Primul lucru ce trebuie reținut e faptul că el încearcă să scoată subiectul din lumea ficțiunilor

---

[284] De aceea a și fost cuprins în catalogul de motive al lui Stith Thompson: *Motiv-Index of Folk Literature:* H. 314. 1: *Suitor's sincerity tested by reporting girl's death. All but one make excuses for not helping with funeral.* Africa (Coasta de Aur); K. 1325: *Seduction by feigned death. The girl comes to the man's wake or funeral.* Anglia: Child I, 242; II, 502; III, 503; IV, 453; V, 212.

[285] Leopold Karl Goetz: *Volkslied und Volksleben der Kroaten und Serben*, Heidelberg, 1937, vol. II, p. 71, unde se dau nu mai puțin de 11 variante ale motivului.

[286] *Ibidem*, vol. I, p. 125. Am putut identifica motivul și în folclorul bulgar. Vezi pentru aceasta Anton P. Stoilov: *Показалец на печатаните през XIX. век български народни песни*, nr. 778. Fata se preface că a murit, pentru a încerca dragostea iubitului ei.

Scanned with OKEN Scanner

poetice și să-i dea o bază reală, de fapt o accepție de verosimilitate. Întîi, el colorează subiectul cu nuanța specifică a relațiilor sociale din mediul țărănesc real: e vorba de însoțirea dintre doi tineri ce fac parte din categorii sociale diferite: fata bogată și feciorul sărac. Apoi intervine în cuprinsul povestirii cu o altă idee ce ține de aceeași relație: mama fetei se opune la căsătoria ei cu feciorul sărac. Poetul urmărește așadar să motiveze despărțirea iubiților și deznodămîntul atît de dramatic al iubirii lor. De altfel, accentul principal al întregii compuneri cade pe dragostea tiranică și egoistă a mamei — subiect, cum bine s-a arătat[287], cultivat cu predilecție de poet într-o anumită epocă din evoluția lui artistică. El mai modifică și raportul dintre personajele principale. Fata e cea care, la sfatul mamei și fără a bănui intrigile ei, se face moartă, spre deosebire de textul popular unde rolul acesta e jucat de fecior. Comportamentul tînărului în prezența moartei închipuite este dictat de intriga mamei, ceea ce are ca urmare firească moartea eroinei. Pînă la sfîrșit mama fetei — roasă de remușcări — moare și ea, dînd finalului și așa atît de neașteptat și întunecos, o notă de tragism în plus. În același timp însă, un asemenea final, în care vinovatul e pedepsit, constituie un moment necesar de respirație, de readaptare psihologică, de fapt de umanizare a piesei. Toate modificările introduse de poet în cuprinsul compunerii sale concură în a servi teza sa nouă a unei pledoarii etice în favoarea dragostei libere, temă ce apare frecvent și în lirica populară[288]. Este vorba așadar de o violentă extrapolare a sensului originar al baladei populare și de devierea lui înspre alte domenii ale folclorului; de fapt, e vorba de o contaminare a mai multor motive folclorice în scopul de a servi ideii de bază: dreptul dragostei de a se manifesta direct și liber, în afara oricăror constrîngeri sociale, în speță, familiale. Tema e frecventă în literatura secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, unde a găsit o amplă dezvoltare în teatru, mai cu osebire.

---

[287] Al. Dima: *„Cei mai rodnici ani ai vieții" lui George Coșbuc. Poetul la Sibiu*, Sibiu, 1938, p. 24: „tema de mai multe ori tratată de Coșbuc a nefericitului amestec al părinților în dragostea copiilor", dînd ca exemplu, pe lîngă textul de față, și piesele *Teotolinda*, *Blăstem de mamă*, *Izvor de apă vie* și *Patru porți de tărei*.

[288] Revenind la domeniul baladei populare, menționăm aici textul celebru al *Logodnicilor nefericiți* care, din cauza opoziției încăpățînate a părinților, se sinucid, iar din mormintele lor cresc două plante ce se îmbrățișează, ca un simbol al veșniciei dragostei și al dreptului ei imprescriptibil la viață.

Poetul se păstrează total în mentalitatea folclorică, deşi nu tratează subiectul aşa cum l-a preluat. Lucrul e cu atît mai vizibil cu cît, în mod cu totul excepţional, Coşbuc cultivă de astă dată versul trohaic de 5/6 silabe (tripodia pirică acatalectică şi catalectică), într-un mod cu totul remarcabil[289], dacă ştim că piesa are nu mai puţin de 754 de versuri şi riscă a monotoniza întregul material. Poetul încastrează în trupul povestirii sale, ca şi în alte împrejurări, teme folclorice împrumutate de aiurea, care au darul de a spori această atmosferă folclorică generală. Citatul folcloric de acest gen este mai larg de această dată, întinzîndu-se peste mai multe versuri. Mai menţionăm, ca realizînd un spor al caracterului popular al piesei şi cîteva elemente de limbă populară (şi locală), cum ar fi: *vîlfă, răschiră, direge, zadie, găzdac, modru, glajă, rocoină, încătrău, se port* (= *se poartă*), *să joare, cărunjea, sălaş, dăuli*. Din terminologia botanică populară e de reţinut „iarba lui Tatin"[290]. Cea mai vizibilă trăsătură folclorică pe care o poartă textul este însă metrul, despre care am mai vorbit, ce plasează piesa poetului în apropierea ciclului celor mai vechi producţii folclorice româneşti: *Mioriţa, Meşterul Manole, Nunta soarelui, Iovan Iorgovan* şi unor producţii rituale care-şi mărturisesc extrema vechime tocmai prin caracterul lor ritual.

Se mai cade să subliniem un pasaj important al piesei, întrucît de pe acum încă — la începutul activităţii sale — Coşbuc manifestă o atitudine de condamnare violentă a practicilor magice din popor. E vorba de pasajul final, în care mama fetei moarte se blestemă pentru farmecele ce le-a făcut pentru a-şi despărţi fata de feciorul pe care-l iubea. Aceasta e o trăsătură specific transilvăneană, ce prelungeşte secolul luminilor pînă către epoca

---

[289] Dumitru Micu: *Studiu introductiv* la vol. *Versuri*, Buc., 1961, p. XXXV, unde remarcă redactarea mai îngrijită a acestui text în comparaţie cu altele din aceeaşi perioadă, dar unde textul e greşit considerat drept „o variantă pe aceeaşi temă a blestemului matern ce provoacă nenorocirea copiilor". E vorba numai, cum a arătat prof. Al. Dima, de „nefericitul amestec al părinţilor în dragostea copiilor".

[290] Despre aceasta, vezi studiul lui S. Fl. Marian: *Botanică populară română. Iarba lui Tatin*, în *Albina Carpaţilor* 4(1880) p. 207—208. În *Dicţionarul botanic* redactat de George Coşbuc şi păstrat printre manuscrisele sale la B. A. R. ms. rom. 3284, nu ne amintim să fi întîlnit termenul. Oricum, poetul dovedeşte o bună cunoaştere a practicilor medicale populare şi are de pe acum o poziţie critică, bine întemeiată, asupra nocivităţii unor asemenea practici. Aceasta arată importanţa ce trebuie să se acorde perioadei liceale din viaţa lui, cînd — de altfel — s-au format direcţiile principale ale concepţiei sale despre viaţă şi lume.

Scanned with OKEN Scanner

noastră, și pe care o vom întîlni în mod consecvent la poet, în lupta lui contra superstițiilor. Dacă e adevărat că poemul era scris în 1883, cînd poetul era încă la Năsăud în liceu, înseamnă că această atitudine a lui ține de instrucția și educația primite în școala de acolo, ceea ce este de reținut, în legătură cu întregul său program de viață[291].

Desigur, opera de față a lui Coșbuc nu reprezintă o reușită artistică; este doar o conștiincioasă și laborioasă versificare a unor idei slujind scopului etic despre care am mai vorbit. De altfel, nici poetul n-a insistat asupra ei, acordîndu-i o anume atenție sau prețuire. Ca și atitea alte creații de ale sale, cu rădăcinile înfipte în folclor, și poemul *Draga mamei* rămîne la periferia operei sale viabile și este interesantă numai în măsura în care luminează o anume etapă din dezvoltarea meșteșugului său.

d). *Romanță*. 1889. Cu toate că la data apariției textului, și mai tîrziu chiar, s-a făcut mult zgomot în jurul acestei poezii, problema ei a fost numai pe jumătate rezolvată. S-a reușit astfel, dar numai pe baza unei norocoase intuiții[292], ce n-a fost în continuare supusă unui examen critic, să se descopere prototipul de care s-a servit Coșbuc, în poezia lui Adelbert von Chamisso, *Verrathene Liebe* (1827). Cealaltă jumătate a problemei, constînd în relevarea caracterului folcloric al piesei, a fost rezolvată abia în anul 1968[293]. Încercăm aici reluarea întregii probleme, pentru a închide pentru totdeauna o discuție ce a devenit oțioasă și care, prelungindu-se peste limitele normale, nu a dus la nici un rezultat notabil.

Textul, după cum se știe, a fost publicat în 1889 [294], purtînd subtitlul *Cîntec grecesc*; a fost apoi reprodus în 1891 [295], cu subtitlul modificat *După un cîntec grecesc nou*; pentru ca în ediția din 1893 a vol. *Balade și idile* să apară fără vreo indicație cu privire la

---

[291] Vezi pentru aceasta studiul lui Dumitru Pop: *Concepția folclloristică a lui George Coșbuc. Tradițiile ei iluministe*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, analizat de noi într-un capitol anterior.

[292] G. Bogdan-Duică: *Coșbuc și Lazu. Poet și critic*, în *Gazeta Bucovinei* 3(1893), nr. 84.

[293] Adrian Fochi: *Südosteuropäische volkskundliche Motive im Werk des rumänischen Dichters George Coșbuc*, în *Revue des études sud-est européennes* 6(1968) p. 596—602.

[294] *Tribuna* 7(1889), p. 76.

[295] *Lumea ilustrată* 1(1891), p. 112.

proveniența sa. Pentru această omisiune, explicată de autor, destul de stîngaci mai tîrziu, a fost acuzat de plagiat [296]. În ediția din 1897 poartă un nou subtitlu, *Cîntec neogrec*, pentru ca formularea definitivă să apară abia la ediția a VII-a, în 1916, *După un cîntec grecesc*. După includerea piesei în volumul amintit, poetul a păstrat-o în toate edițiile ulterioare, considerînd-o, desigur, o reușită artistică, vrednică de o asemenea selecție. De altfel, situația aceasta face ca să nu ne putem imagina volumul *Balade și idile* fără această piesă, într-atît a devenit de caracteristică pentru volumul respectiv, pe de o parte, și pentru talentul poetului, pe de altă parte. Stăruitoarea indicație a poetului privind originea neogreacă a textului trebuia să îndrume cercetările în această direcție, dar nu a fost așa[297], și atunci cînd a fost descoperit prototipul lui Chamisso, critica și istoriografia literară și-au însușit identificarea, fără a se preocupa de legătura dintre textul poetului german și o eventuală sursă folclorică neogreacă a acestuia. Acum sîntem în măsură să limpezim toate aceste probleme.

O primă chestiune care se pune este dacă G. Coșbuc a cunoscut sau nu opera poetului german. De obicei, se răspunde afirmativ, oferind tocmai exemplul acestui text. Putem afirma cu certitudine acest lucru, menționînd că în casa memorială G. Coșbuc din satul său natal se păstra pînă în vara anului 1968 — cînd am văzut-o noi — un exemplar din opera lui Chamisso, în colecția ieftină „Reclam", ce mărturisea — într-un anume fel — că G. Coșbuc ar fi putut cunoaște textul: volumul era tăiat pînă dincolo de *Verrathene Liebe*. Cartea însă nu purta nici o însemnare manuscrisă a poetului și nici poezia. Dar poetul putea cunoaște textul și într-alt fel, mult mai direct și, probabil, mai ușor de reținut. Se știe că delicata prelucrare a lui Chamisso a fost pusă pe muzică de celebrul compozitor Robert Schumann [298]. Este de presupus că poetul a putut-o auzi, în cercurile de intelectuali din Năsăud, care aveau — cum s-a arătat — o remarcabilă cultură germană (explicabilă

---

[296] Vezi postfața la *Fire de tort*, ediția princeps.

[297] G. Bogdan-Duică: *op. cit.*, nr. 84. Analiza noastră va arăta că în nici un caz la baza prelucrării lui Coșbuc nu a putut sta un text oarecare sîrbo-croat. Gr. N. Lazu, după ce Bogdan-Duică introduce în discuție versiunea Chamisso, revine și insinuează și o posibilă sursă neogreacă. Grigori N. Lazu: *Plagiatorul Coșbuc*, în *Adevărul* 6(1893), nr. 1724.

[298] Opus 40 din 1840, care cuprinde 5 cîntece, din care 4 de Hans Christian Andersen și al cincilea, cel de care ne ocupăm, toate în prelucrarea lui Chamisso. Vezi Groves, *Dictionnary of Music and Musicians*, 1957, vol. VII, sub voce.

Scanned with OKEN Scanner

atît prin relațiile tradiționale pe linie grănicerească cu lumea germană, cît și prin vecinătatea cu orașul săsesc al Bistriței), dar și în cercurile de intelectuali din Sibiu unde, tot așa, predominante erau legăturile culturale cu capitala Austriei, nu cu cea a Ungariei. De altfel, am putut surprinde printre paginile memorialistice care îl privesc pe poet și o informație care ni-l prezintă ca pe un fervent admirator al liedurilor germane și, în speță, ale lui Schumann [299]. Ceea ce rezultă de aici e faptul că George Coșbuc a putut cunoaște prelucrarea lui Chamisso, fie în mod direct, fie pe calea mijlocită a liedului lui Schumann, lucrul constituind un fenomen absolut normal pentru epocă și pentru împrejurările specifice ale vieții lui. Desigur, numai comparația atentă a celor două versiuni, a poetului român și a celui german, poate dovedi filiația dintre ele și operația o vom face la momentul potrivit. Ca bază de discuție, trebuie așadar să reținem că la baza textului lui Coșbuc stă, în mod efectiv, prelucrarea lui Chamisso.

Poetul german n-a prelucrat însă un cîntec grecesc original, cum insinuează și astăzi unii cercetători [300], ci traducerea lui Wilhelm Müller, cel supranumit „der Griechen-Müller" pentru rolul jucat de el în mișcarea filhelenistă din Germania vremii și tatăl indoeuropenistului Max Müller, al cărui nume ne este familiar dintr-alt context [301]. Acesta și-a publicat traducerea sa după Fauriel în 1825, cu doi ani înaintea lui Chamisso, și spre deosebire de ceea ce se spune cu privire la aproape religiosul său respect pentru originale, a modificat într-o măsură sensibilă materialul. De altfel, el și-a intitulat traducerile drept „parțial libere". Între cele „parțial libere" se numără și textul de care ne ocupăm [302]. Deoarece adausul său la originalul lui Fauriel ne interesează pentru ce a devenit ulterior și pentru ce a generat mai tîrziu, arătăm aici

---

[299] Al. Husar: *Coșbuc printre contemporani*, în *Iașul literar*, 1966, nr. 9, p. 58: „Același om dezinvolt, plin de haz, sobru în gesturi, luminos, muncitor, blînd și bun, ascultînd cu emoție un lied de Schumann, ni-l evocă mișcat Emil Ștefănuțiu, custode al casei memoriale din satul poetului".

[300] Vasile Voia: *George Coșbuc și poeții germani din sec. al XIX-lea*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 152.

[301] Miodrag Ibrovac: *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecques et serbes. Études d'histoire romantique suivie du Cours de Fauriel professé en Sorbonne (1831—1832)*, Paris, 1966, p. 206.

[302] Wilhelm Müller: *Gedichte*. Ciclul: *Reime aus den Inseln des Archipelagus. Zum Teil freie Bearbeitung neugriechischer Originale*, Ed. Reclam, pp. 282—283.

că Müller a introdus în text ideea despre consecințele sociale ale sărutului destăinuit, completînd textul cu formularea *dass jeder Schiffer singt von dem, was keiner hat gesehn*. Chamisso, la rîndul său, a amplificat și el acest moment din cuprinsul cîntecului, care a devenit astfel: *Da sang derselbe Schiffer/ Es seiner Liebsten vor ;/ Nun singen's auf Strassen und Märkten/ Die Mädchen und Knaben im Chor*. La Coșbuc, acest moment se repercutează puternic, regresiv, asupra întregului poem și apare și la începutul piesei, constituind astfel un chenar liric, așezat simetric, la începutul și la sfîrșitul poeziei, ceea ce îi conferă farmecul specific și acea legănare ritmică ce definește piesa ca „romanță", cum și-a intitulat poetul compunerea. Deci de aici trebuie să reținem că toți prelucrătorii motivului s-au simțit obligați să adauge cîte ceva, în același loc, ceea ce permite să recunoaștem, cu precizie, drumul textului de la unul la altul. Wilhelm Müller a făcut abia un început timid; Chamisso a dezvoltat motivul, atîta cît se putea, menținîndu-se la condițiile date; Coșbuc l-a dezvoltat în continuare și i-a dat o funcție artistică nouă, motivul cunoscînd la el maxima dezvoltare posibilă și maxima sa utilizare lirică. El se află, așadar, cel mai departe de prototipul folcloric, iar motivul acesta își află, în prelucrarea lui, împlinirea cea mai desăvîrșită a destinului său artistic. Coșbuc a exploatat substanța lirică a motivului în mod integral și dacă înțelegem astfel lucrurile — și este singurul fel în care pot fi înțelese, în mod nepreconceput — cade nejustificata imputare a lui Eugen Lovinescu cu privire la așa zisele „obișnuitele lui lungimi" [303]. Nu e inutil să arătăm aici că poetul a depus o stăruitoare muncă de șlefuire artistică a poemului, lucru sesizabil în diferențierile de la ediție la ediție; dar acestea n-au afectat structura piesei [304], așa cum s-a alcătuit aceasta la primul elan de creație.

Cu acestea am ajuns la versiunea lui Fauriel, respectiv la izvorul folcloric autentic al piesei.

În traducerea culegătorului, textul sună astfel: *„Quand nous nous sommes embrassés, ma belle, il était nuit; qui nous a vus? /— (Qui nous a vus?) la nuit et l'aurore, les étoiles et la lune./ Une*

---

[303] E. Lovinescu: *Critice*, III (ed. a II-a), 1920: *Contribuții de istorie literară. Coșbuc*, p. 147.

[304] N. Drăganu: *George Coșbuc la liceul din Năsăud și raporturile lui cu grănicerii*, în *Anuarul liceului grănicerese „Gh. Coșbuc" din Năsăud pe anul școlar 1925/26*, p. 72.

étoile est descendue et l'a dit à la mer, / la mer l'a dit à la rame, la rame au matelot/ et le matelot l'a chanté à la porte de sa belle" [305]. După cum se vede, consecințele sociale ale destăinuirii secretului lipsesc din acest text, precum lipsesc din absolut toate variantele grecești cunoscute. Motivul este evident o invenție a lui Wilhelm Müller și e interesant că tocmai această invenție a avut soarta cea mai frumoasă din cariera europeană a textului, în timp ce materialul folcloric propriu-zis a rămas, în liniile sale mari, neschimbat. Textul cunoaște în folclorul grec o difuziune considerată drept foarte intensă. Astfel, cercetătorul român Tache Papahagi, care a dat prima traducere românească a textului [306], citează 4 variante, din care una cretană (printre ele este și cea a lui Fauriel) [307], iar cercetătorul grec N. G. Politis citează încă alte 4 texte [308]. Mai sînt însă și altele. Politis afirmă chiar că materialul este foarte frecvent în folclorul neogrec și intră, tot atît de frecvent, în diverse combinații tematice mai ample, pierzîndu-și independența artistică [309]. Unul din cei mai reputați cunoscători actuali ai folclorului grecesc pune cîntecul în legătură cu situația specială pe care o au femeile în toată zona balcanică. El arată astfel că viața femeilor este închisă și retrasă [310]." Nu credem că lunga sa explicație este întru totul justă, deoarece necesitatea păstrării în secret a legăturilor de dragoste este o temă comună și folclorului altor popoare, nu numai celor balcanice. Motivul apare astfel frecvent și în folclorul românesc [311], fără ca la noi viața femeilor să aibă același caracter închis și retras ca la popoarele balcanice. Din toate cele

---

[305] C. Fauriel: *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, 1825, II, p. 416—417.

[306] Tache Papahagi: *Paralele folklorice (greco-romane)*, Buc., 1944, p. 25—26.

[307] *Ibidem*, p. 26: variantele Passow, p. 423; Marcellus, p. 230; Politis, p. 176; Fauriel, II, p. 417.

[308] N. G. Politis: Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Atena, 1914, nr. 124: variantele *Tsiknopulos* 30, 21; *Laografia* Δ'113, 67; *Laskaris* 355, 22; *Aravantinos*, 144, 209, pomenind și prelucrarea germană a lui Chamisso.

[309] *Ibidem*, p. 156.

[310] G. Megas: *La civilisation dite balkanique. La poésie populaire des pays des Balkans*, în *Laografia* 25(1967), p. 452.

[311] I. U. Jarník-A. Bîrseanu: Doine și strigături din Ardeal. Ediția A. Fochi, Buc., 1968, p. 233.

Scanned with OKEN Scanner

de mai sus rămînem numai cu ideea că motivul „sărutului destăinuit" este frecvent în folclorul neogrec.

Piesa ne întîmpină și în folclorul aromânesc. Cunoaștem o singură variantă a ei [312], pe care o oferim aici în traducerea nouă a lui Tache Papahagi: — *Tu fată, tu frumoasă,/ Cînd mi te-am sărutat,/ De ne făcură cîntec/ Și-l cîntă-ntregul sat?/ — Ieri seară, mîndru drag,/ Ieri seara, măi bunule./ — Ieri seara era noapte,/ Că nu era cine să ne vadă./ — Măi mîndre, naive,/ Ne văzu aurora,/ Aurora spuse păsărilor/ Și păsările ne cîntară,/ De se auzi și-n sat;/ De se auzi și-n sat,/ Că pe mîndruța o sărutară* [313]. Am transcris aici acest exemplu, deoarece și el cuprinde acel chenar liric pe care-l găseam și la George Coșbuc. Într-adevăr, atît la începutul cîntecului, cît și în finalul său, se vorbește despre descoperirea dragostei de către întregul sat, deci despre consecințele sociale ale indiscreției comise de natură. Coșbuc nu a cunoscut cîntecul, deci nu s-a putut inspira din structura lui. Cu admirabila sa intuiție artistică, el a mers însă pe același drum, în mod absolut independent, folosind numai sumara sugestie a lui Chamisso. Este de reținut acest lucru, pentru că arată că poetul știa și putea să descopere liniile autentice de dezvoltare a folclorului, chiar în cazul folclorului străin. Dacă observăm atent versiunea aromână, observăm că seria elementelor trădătoare din natură este mult mai scurtă: e vorba numai de aurora și de păsări. Lipsesc cu desăvîrșire amănuntele de viață maritimă care caracterizau versiunea grecească. Acest fapt, ca și structura cîntecului ne obligă să postulăm originea independentă a versiunii aromâne față de cea grecească. Ambele versiuni au comună numai ideea poetică, elementul potențial, pe care fiecare îl realizează artistic în manieră proprie, în mod cu totul de sine stătător. Că motivul pare a fi foarte vechi la aromâni o atestă faptul că apare și în cadrul ceremonialului de nuntă, fiind înglobat într-un cîntec ritual ce se cîntă miercuri după nuntă, cînd noua nevastă se duce în vizită la mamă-sa. Cîntecul cuprinde ideea de a o consola pe mireasă, spunîndu-i-se că soțul o va duce și pe la mamă-sa și pe la celelalte fete, că deci prin nuntă ea nu s-a rupt, definitiv și irevocabil, de familia sa și de cercul prietenelor sale. În finalul acestuia apare deodată și motivul nostru: *Cu*

---

[312] Pericle Papahagi: *Din literatura poporană a aromânilor*, în *Materialuri folkloristice*, Buc., 1900, II, p. 863, test 103.

[313] Tache Papahagi: *Poezia lirică populară*, Buc., 1967, p. 339.

micuța cînd vorbeam,/ Și astea cînd i le ziceam,/ Un drac din vale ne-ascultă/ Și-n dată cîntec ne scoase/ Și prin sat îl cîntă,/ De-l învață mic și mare [314].

Cît privește celelalte popoare balcanice, motivul se întîlnește numai la sîrbo-croați. Prima lui mențiune apare încă în culegerea clasică a lui Vuk Karadžić [315]. Caracteristica materialelor sîrbo-croate constă în două amănunte: a) seria de delatori este ambivalentă, cuprinde atît elemente de viață maritimă (marinarul, barca, valul), cît și elemente de viață continentală (livada, turma, păstorul, drumețul), acestea din urmă predominînd chiar, prin număr și importanță; b) în final apare un motiv nou, necunoscut pînă acum, al bestemului fetei, adresat tuturor celor ce au comis indiscreția și au dus vestea pînă la urechile mamei sale. Din cauza blestemului, piesa și-a dublat întinderea, fără a fi dobîndit prin aceasta mare lucru în ce privește nuanțarea lirismului. Tot așa, din cauza ambiguității elementelor de natură care comit indiscreția, piesa n-a cîștigat în concentrare și acuitate lirică. Efectele artistice sînt scontate prin aglomerarea indistinctă de elemente asemenea, bizuindu-se pe sistemul primitiv al acumulării enumerative și nu printr-o gradație semantică. Dar faptul că în cîntecul sîrbo-croat se întîlnesc și elemente maritime din ciclul grecesc arată că această versiune s-a dezvoltat ca un simplu derivat al versiunii grecești. G. Megas crede că, dimpotrivă, versiunea sîrbo-croată s-ar fi dezvoltat și ea în mod independent față de cea grecească, valorificînd în manieră proprie un motiv comun, latent în zonă, și că abia mai tîrziu s-au strecurat în cuprinsul ei și elementele maritime, prin neînțelegerea materialului grecesc corespunzător [316]. Oricare ipoteză se va dovedi ulterior valabilă, ceea ce trebuie să reținem, din cele de mai sus, e faptul că motivul „sărutului trădat" cunoaște o vie circulație la trei din popoarele balcanice

---

314 M. G. Obedenaru: *Texte macedo-române. Basme și poezii poporale de la Crușova*, Buc., 1891, p. 119.

315 Vuk Șt. Karadžić: *Српске народне њесме*. Viena, 1841, vol. I, p. 324, text 444: Ништа се сакрити не може (În traducerea lui Talvj: *Volkslieder der Serben*. Leipzig, 1853, p. 72; Élise Voïart: *Chants populaires des Serviens*, Paris, 1834, vol. I, p. 166—167). Alte variante la Auguste Dozon: *Poésies populaires serbes*, Paris, 1859, p. 244 și L. K. Goetz: *Volkslied und Volksleben der Kroaten und Serben*, Heidelberg, 1936, vol. I, p. 72. Textul e cunoscut și la sîrbo-croații din România. Am dat două variante de acest fel în articolul citat (nota 2), p. 597.

316 G. Megas: *op. cit.*, p. 452.

și că fiecare l-a tratat conform propriei sale originalități creatoare. Cine îl va fi creat pentru prima dată nu se știe și, în condițiile științifice de astăzi, nu se poate ști. Dar acest lucru îl interesează exclusiv pe folclorist și nu are nici un raport cu lucrarea de față. Nouă ne ajunge să știm care este, în genere, circulația lui și în ce măsură o anume interpretare națională a lui a fost folosită de Coșbuc și, desigur, ne interesează să știm ce a făcut apoi poetul din motivul împrumutat.

Pentru a încheia această discuție, se cuvine să mai arătăm că, după o mențiune a lui Tache Papahagi, motivul ar circula, sub altă formă e adevărat, și în poezia populară italiană [317]: îndrăgostiții se tem că vor fi văzuți de lună și de stele și acestea îi vor trăda față de părinți[318]. După Karl Dieterich[319] știm însă că motivul apare și în folclorul rus, în cel finlandez și estonian (unde nu l-am mai urmărit pentru a nu depăși limitele lucrării noastre), ceea ce lărgește considerabil aria de difuziune a lui. E interesant de reținut un fapt pus în lumină de alt cercetător german [320], și anume că textul lui Fauriel a devenit un adevărat *„Stammvater einer unverächtlichen Kleinen Familie europäischer Kunstlyrika"*, printre care prelucrarea lui Coșbuc — pe care a cunoscut-o prin intermediul unei traduceri publicate de Leo Greiner în *Die Gesellschaft*, 1898, 15 oct. — i se pare printre cele mai demne de atenție deoarece ea *„entfaltet alle Reize der eleganten Lyrik Coșbucs"*. Vrem să mai menționăm în acest context faptul, desigur, nu lipsit de interes, că motivul a mai fost prelucrat de un poet român și încă în două

---

[317] Tache Papahagi: *Paralele folklorice*, p. 26.

[318] Giuseppe Ferraro: *Canti popolari del Basso Monferrato*, 1888, p. 18.

[319] Karl Dieterich: *Die ost-europäischen Literaturen in ihren Hauptströmungen vergleichend dargestellt*, Tübingen, 1911, p. 41.

[320] Robert Franz Arnold: *Die Natur verrät heimliche Liebe*, în *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* 12(1902), p. 155—167: I. *Das Volkslied* și p. 291—295: II. *Reflexe des Volksliedes in der Kunstdichtung*. In prima parte, Arnold face trimitere și la alte traduceri germane din greceşte și oferă traducerea unor alte variante grecești, din care trei provin din insule (aceasta confirmă geneza insulară a textului și explică abundența sau numai prezența elementelor de viață maritimă). Dă apoi textele rus, finlandez și estonian, precum și 2 românești (sic!) din culegerea lui Johann Karl Schuller: *Românische Volkslieder*, 1859, p. 12, regretînd că n-a mai putut afla alte variante românești, deși a consultat în zadar colecțiile lui Vasile Alecsandri și G. Dem. Teodorescu. Circulă și la români, însă într-o formă mai depărtată de ceea ce aflăm în sudul Dunării.

rînduri. E vorba de poezia *Dimineața* [321] și de piesa cu nr. 4 din ciclul de poezii intitulat *Cîntece*, din primul volum de versuri al lui Octavian Goga. Cum această a doua identificare se face aici pentru prima dată, transcriem textul: *Lună, lună, stea vicleană,/ Neam de fire de vădană,/ De ce dorurile mele/ Spusu-le-ai la stele?/ Stelele, sus călătoare,/ Fete mari clevetitoare,/ Mi-au spus vîntului oftatul/ Și mă știe satul* [322], unde materialul a fost complet asimilat la mentalitatea țărănească, nerămînînd nici o posibilitate de a descoperi sursa directă de inspirație. Pare totuși că aceasta ar fi aceeași prelucrare a lui Chamisso. În nici un caz, nu vedem nici o legătură între prelucrarea lui Coșbuc și cea a lui Goga.

În încheiere, credem că putem afirma următoarele: George Coșbuc a prelucrat în poezia *Romanță* un subiect tipic sud-est european (este de fapt unul din cele patru asemenea motive identificate în opera sa), pe care l-a cunoscut prin intermediul unei frumoase prelucrări germane a lui Chamisso. Orice comparație între cele două prelucrări e netă în favoarea lui George Coșbuc. Fără să cunoască fondul folcloric al piesei și intrînd în competiție artistică numai cu Chamisso, poetul român a reușit să dezvolte poemul în direcție folclorică, precum o dovedește versiunea aromână, pe care el nu a putut-o cunoaște. Cu toată această dezvoltare a motivului, poetul nu i-a desfigurat semnificația, ci l-a dus pînă la marginea capacității sale expresive, creînd din el o operă vrednică să figureze alături de creațiile sale originale cele mai reușite. Motivul împrumutat a fost atît de intim asimilat, atît de mult transformat în substanță lirică proprie, încît a devenit o piesă literară produnt națională [323]. De altfel și poetul, conștient de reușita poemului său — și aceasta, desigur, prin confruntarea cu intermediarul lui Chamisso — i-a fixat un loc etern în cea mai de seamă culegere a sa: *Balade și idile*.

---

[321] Identificarea îi aparține lui T a c h e P a p a h a g i: *Poezia lirică populară*, p. 340.

[322] O c t a v i a n G o g a: *Poezii* (ed. a IV-a), 1943, p. 50: întîmplarea se petrece exclusiv în lumea naturii: vîntul sărută trestia și dragostea dintre ei este trădată de licurici, soc, pădure, frunze, izvor și turmă, care trezesc pe păstor. Aflăm recent că identificarea sorgintei folclorice a acestui text a fost făcută și de O v i d i u B î r l e a: *Filonul folcloric în poezia lui Goga*. II, în *Ateneu* 6(1969), nr. 22(55).

[323] Discuția generală asupra acestui proces la G. I b r ă i l e a n u: *Influențe străine și realități naționale*, în *Viața românească* 17 (1925), vol. 61, p. 267.

e). *Baladă albaneză*. 1889. Multă vreme, piesa aceasta s-a refuzat oricărei investigații [324]. Pentru noi se punea mereu problema intermediarului folosit de poet, întrucît este bine știut că G. Coșbuc nu a cunoscut limba albaneză. Știind că și într-alte cazuri cînd s-a apropiat de folclorul albanez el s-a servit de intermediare italiene [325], am cercetat toată bibliografia de acest gen, după care am trecut la cercetarea unui eventual intermediar german. În ambele direcții, căutările s-au dovedit infructuoase. Nu ne-am imaginat o clipă că acest intermediar ar putea fi românesc, deoarece critica și istoria literară română ar fi trebuit, în mod firesc, să-l fi identificat pînă acum.

Or, cu un an înainte de venirea poetului la București și de publicarea piesei în *Tribuna* de la Sibiu [326], prototipul piesei lui Coșbuc apare în *Universul literar săptămînal*[327], într-un ciclu de trei poeme intitulate *Cîntece din Albano-Macedonia*, purtînd titlul individual de *Buchetul*. Materialul este nesemnat și nu poartă nici o mențiune privitoare la originea celor trei texte. Pentru orice investigație, deci, sîntem obligați la analiza ciclului întreg. Transcriem, în continuare, textul integral al prototipului: Fiul pașei din Salona își joacă calul cel negru lîngă rîu, pe cînd Despa vine să-și umple vasul cu apă. Dar din munte, ca un vultur, se uită Anton, fidanțatul ei./ Fiul pașei din Salona aruncă în apă un buchet de flori. Buchetul se duce, se duce în jos, se duce pînă la Despa, care îl prinse și îl puse la brîu. Dar Anton încearcă amnarul carabinei./ Despa, privind buchetul, zice: „Dacă Anton v-au cules, florilor mirositoare, v-aș pune noaptea-n pahar lîngă căpătîiul meu./ Dacă Anton v-au legat, florilor mirositoare, v-aș ține în părul meu pînă cînd v-ați

---

[324] Noi înșine, într-un articol recent, mărturiseam neputința identificării sursei de care s-a servit poetul. Vezi Adrian Fochi: *Südosteuropäische volkskundliche Motive im Werk des rumänischen Dichters George Coșbuc*, în *Revue des études sud-est européennes* 6(1968) p. 596, unde spuneam, la nota 5: că textul „durch alle Kompositionsdetails eine persönliche Schöpfung zu sein scheint oder, falls er trotzdem eine folkloristische Grundlage gehabt haben sollte, so weit von dieser entfernt ist, dass wir sie nicht mehr identifizieren können". Afirmația se dovedește eronată, întrucît — în cele din urmă — am putut totuși descoperi sursa de inspirație a poetului.

[325] E cazul poemului *Angelina*, cercetat de noi în articolul menționat mai sus, p. 602—607.

[326] Piesa a fost publicată întîia dată în *Tribuna* 6(1889), p. 853, republicată apoi în *Telegraful român* 41(1893), p. 446 și a fost inclusă în volumul *Balade și idile*, unde apare în absolut toate edițiile.

[327] *Universul literar săptămînal* 1(1888), nr. 3, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

vesteji și în sînul meu pînă cînd v-ați usca./ Dacă Anton v-au aruncat, florilor mirositoare, v-aș ține uscate la sînta icoană și aș ruga pe mama, la moarte, să mi le puie în păr"./ Dar Anton ochi și trase cu carabina, nu în fiul pașei din Salona, nu în calul lui cel negru, ci în brîul unde Despa pusese buchetul./ Mai ochi și trase iar, nu în inimă, nu în cap, ci în mîna dreaptă a fiului pașei din Salona.

Prototipul pare a fi traducerea în proză a unui poem cu 7 strofe, respectiv cuprinde 7 alineate care, prin numărul cuvintelor și prin dispoziția lor, par să corespundă unei structuri strofice [328]. Cum poezia populară albaneză, ca a tuturor popoarelor sud-est europene, nu cunoaște dispunerea strofică a versurilor, putem presupune că traducătorul prototipului românesc nu a folosit o versiune folclorică, ci o prelucrare cultă, strofică a textului. Poate din cauza aceasta imposibilitatea descoperirii izvorului folcloric de bază. Un argument în plus pentru această presupunere ni-l oferă titlul celui de-al treilea cîntec al ciclului, *Serenadă*, a cărui proveniență cultă nu poate fi pusă la îndoială.

Între versiunea din *Universul literar săptămînal* și versiunea lui George Coșbuc este o deosebire fundamentală, ținînd de concepția diferită de a trata artistic un asemenea subiect. În timp ce versiunea în proză nu este motivată psihologic, textul precipitîndu-se dezlănțuit cu toate pasiunile meridionale, versiunea lui Coșbuc e precis motivată și are coerență psihologică internă. De fapt, poetul aglomerează detalii peste detalii, care să facă subiectul verosimil. Astfel, în prototip, logodnicul își omoară logodnica, fără un motiv aparent, numai pentru că aceasta a pescuit un buchet de flori, pe care și l-a prins la corsaj. Fata îi este total credincioasă, după cum reiese din discursul ei. El nu aude acest discurs și crima se bizuie pe o neînțelegere, deși trebuie să recunoaștem aici o notă din acel cunoscut misoginism sud-est european care atestă proveniența folclorică a motivului. La Coșbuc nu mai este vorba de logodnică, ci de nevasta eroului, deci de încălcarea legămîntului de fidelitate, atît de cîntat în societatea patriarhală; lipsește discursul femeii și apare dovada necredinței sale (alt motiv foarte răspîndit în toată zona), deoarece Despina se lasă mîngîiată de fiul pașei; lipsește ideea buchetului, dar apare, prin contrast,

[328] Am marcat alineatele cu bare verticale pentru a face sensibilă împărțirea cvasi-strofică a materialului.

Scanned with OKEN Scanner

simbolul nevinovăției și purității, crinul, care nu poate ședea pe „albul piept al lașei". Coșbuc se îndepărtează astfel de filonul folcloric, simțind nevoia de a organiza materialul de așa manieră încît prin „motivarea lui" să devină adevăr poetic. El nu tratează subiectul în sensul adîncirii însușirilor sale folclorice, cultivînd absurdul incandescent al textului, ci dimpotrivă îl modernizează, îi răcește temperatura și îi subțiază substanța. În aceasta constă sensul prelucrării sale. Deosebirile de detaliu: mutarea acțiunii de pe coasta Adriaticei, *Salona*, în Epir, *Ianina*, și schimbarea numelui eroului din *Anton* în *George* nu sînt semnificative.

Cu toate aceste deosebiri, chiar cea mai superficială lectură a celor două versiuni pune în lumină relația de filiație dintre ele. Astfel, deosebim trei categorii de similitudini: lexicale, structurale și ritmice. Pentru primul caz, menționăm identitatea numelui eroinei: *Despa* și *Despina*, apariția formulei fixe *calul negru* și termenului *carabina* în amîndouă textele. Pentru cel de al doilea, remarcăm paralelismele *nu în cal, nu-n fiul pașei* față de *nu în fiul pașei, nu în calul lui cel negru* și *nu-n piept strîns cu haină verde* față de *nu în inimă, nu în cap*, care structurează simetric și identic finalul ambelor versiuni. În fine, pentru cazul al treilea, alăturăm primul vers al prelucrării lui Coșbuc *Fiul pașei din Ianina* de începutul versiunii în proză *Fiul pașei din Salona*, identitatea ritmică dintre ambele fragmente fiind totală. În felul acesta, asemănarea dintre ambele versiuni este atît de mare, încît merge pînă la identitate. Oricine trebuie să recunoască legătura dintre amîndouă versiunile.

Problema care se pune acum este de a proba concret că poetul a putut cunoaște textul din *Universul literar săptămînal* din 1888. În legătură cu acestea, sînt de făcut următoarele considerații. Coșbuc n-a putut cunoaște textul decît la Sibiu, în redacția *Tribunei*. El își publică versiunea lui în *Tribuna* din 20 sept./2 oct. 1889, ceea ce înseamnă că o va fi elaborat în cursul verii aceluiași an, cînd a locuit încă sigur în Sibiu. Nu se cunoaște precis data cînd s-a mutat în București; cel mai bun cunoscător al vieții și operei sale acceptă următoarea formulare: „în toamna lui 1889, tîrziu, George Coșbuc părăsește orașul în care mai trăia George Bariț și, trecînd Carpații în vechea Românie, se stabilește la

Scanned with OKEN Scanner

București [329]. Din considerarea acestor date pare să rezulte că poetul și-a prelucrat materialul în cursul verii anului 1889, publicîndu-și-l la începutul toamnei aceluiași an, după care „toamna tîrziu" a trecut munții, așezîndu-se în București.

Rămîne acum să cercetăm caracterul folcloric al piesei. Pentru aceasta trebuie să ne servim atît de argumente intrinsece, izvorînd din însăși structura artistică a ei, cît și de argumente extrinsece, care țin de întregul ciclu poetic cu care a fost publicată. În ceea ce privește primele, înscriem printre ele tonalitatea psihologică a textului și semnificația lui culturală, care se acordă cu tot ceea ce știm despre creația populară a poporului albanez, dar mai ales unele criterii de formă, cum ar fi, de pildă, prezența unor procedee tipice pentru creația folclorică (epitetele fixe, sistemul repetițiilor, simetriile introduse prin anafora, gradațiile realizate prin acumulare etc.). Deși — cum am arătat la început — e posibil ca traducătorul prototipului românesc să nu fi utilizat o versiune poetică, ci o prelucrare cultă, strofică a textului, toate aceste procedee sînt extrem de vizibile în corpul piesei și atestă originea, mai apropiată sau mai depărtată, a lui în folclor. Printre argumentele extrinsece, menționăm apariția textului într-un ciclu de trei piese, din care ultimele două sînt cu siguranță folclorice. Primul din aceste două cîntece poartă titlul *Floarea uitării* și are următorul cuprins: În vîrful muntelui este o cruce, la piciorul crucii este o floare, acea floare este floarea uitării. Oile, dacă o pasc, uită să pască iarbă, uită să bea apă, uită și mielușeii lor: — Du-te, mamă, de-o culege, ca să poți uita pe fiica ta, care moare așa de timpuriu. Numai eu, mamă, dacă aș mînca cinci livezi de acea floare, tot n-aș putea să uit pe păstorul ce iubesc. Tache Papahagi, care s-a ocupat de acest cîntec [330], arată că piesa e frecventă în folclorul neogrecesc și în

---

[329] Gavril Scridon: *Cronologia vieții și operei lui George Coșbuc*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, 1966, p. 17.

[330] Tache Papahagi: *Paralele folklorice (greco-române)*, Buc., 1944, p. 47—48. Un text grecesc în Achille Millien: *Chants populaires de la Grèce, de la Serbie et du Monténégro*, Paris, 1891, p. 76—77. Vezi și Tache Papahagi: *Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic*. Buc., 1963 la voce *iárba di agărșire* (iarba de uitare), τὸ λησμοβότανο,

cel aromân [331], ca și la francezi. Textul de mai sus se așază, prin conținutul său, la distanță egală între versiunea grecească și cea aromână publicate de Tache Papahagi. Cel de al doilea cîntec se numește *Serenadă* și are următorul conținut: Fetelor, lăsați fusul și ieșiți! Junilor, lăsați arma și veniți! Ascultați durerea mea. Amorul începe de la ochi, coboară la buze, de pe buze în sîn și prinde rădăcină în inimă. Oh, cînd a prins rădăcină, nu mai este alt mijloc să vă vindece de dînsul, nimic decît somnul din mormînt. După același cercetător, Tache Papahagi, motivul se întîlnește de asemenea în folclorul grecesc și cel aromân [332]. Faptul că aceste două cîntece fac precis și sigur parte din folclorul a două popoare balcanice, trimițîndu-ne la o zonă de simbioză macedoneană, greco-aromână, ne îndeamnă să credem că și cel de al treilea, prototipul baladei lui George Coșbuc, trebuie să fie într-o situație, dacă nu identică, măcar similară. De altfel, titlul global sub care sînt cuprinse toate trei, *Cîntece din Albano-Macedonia*, sugerează aceeași zonă de convergență culturală din munții Macedoniei și vorbește despre similaritatea lor. Deși aflarea sursei folclorice a subiectului nu mai este relevantă, avînd în vedere faptul că s-a dovedit legătura de filiație dintre versiunea în proză și cea a lui Coșbuc, cercetarea viitoare trebuie să-și propună totuși să meargă înspre identificarea ei, determinînd nuanțe și etape în istoria generală a subiectului. Abia atunci se va putea arăta, în mod precis și indubitabil, în ce constă contribuția specifică a poetului român la reelaborarea artistică a acestui motiv internațional.

Dar și pînă atunci, credem că putem afirma, cu convingerea că nu greșim prea mult, că George Coșbuc nu a tratat subiectul împrumutat ca pe un subiect folcloric, în sensul adîncirii trăsăturilor specifice pentru arta folclorului, ci l-a tratat ca pe orice subiect, original sau împrumutat, care se potrivea cu temperamentul său artistic, ridicîndu-l la nivelul artistic al propriilor sale creații și realizînd, din punct de vedere estetic, o adevărată capodoperă.

---

[331] La aromâni s-a bucurat și de două prelucrări culte în dialect, una aparținînd lui Nuși Tulliu: *Lilicea a vrearil'ei* în vol. *Biblioteca națională a aromânilor*, I, p. 72—74; cea de a doua lui Marcu Beza: *Cântic* (motiv din popor), în *Calendar aromânescu „Graiu bun"*, 1909, p. 109.

[332] Tache Papahagi: *Poezia lirică populară*, Buc., 1967, p. 317—318, unde se oferă o variantă aromână cu traducerea paralelă în dacoromână și cu considerații privind circulația motivului în Balcani. Un text grecesc incomplet, la același Achile Millien: *op. cit.*, p. 52.

Scanned with OKEN Scanner

Așa se și explică de ce i-a făcut loc, de la început încă, în cea mai de seamă culegere personală de versuri, în volumul de *Balade și idile*. De fapt, poetul a pus pe modestul motiv sud-est european pecetea indelebilă a geniului său, încorporîndu-l astfel operei sale ca pe o „parte neruptă" a ei.

f). *Nușa*. 1893. Cu această poezie, George Coșbuc concurează din nou pe terenul unui motiv poetic universal, încercînd să înscrie — printre numeroasele soluții artistice de pînă la el, din care unele remarcabile — și soluția sa personală. Într-adevăr, creația lui se încadrează în ceea ce s-a numit, ca motiv literar, „întoarcerea soțului". Motivul „întoarcerii soțului" după o îndelungată absență de acasă e unul din cele mai răspîndite. Pentru a marca vechimea lui e destul să reamintim aici celebra prelucrare a lui Homer din *Odiseea*; pentru a pune în lumină răspîndirea lui, e destul să trimitem la diversele cataloage și indice de motive folclorice, care îl atestă în Europa, Asia, America și Oceania [333]. Din șirul lung de prelucrători (ca: Homer, Eschil, Euripide, Boccaccio, Tennyson, Walter Scott, Lessing, Balzac, Zola, Maupassant, F. Garcia Lorca și alții) vedem că tema a depășit cu mult domeniul propriu-zis al folclorului. Reprezentanți străluciți ai literaturii universale i-au acordat o atenție binevoitoare, făcînd din ea substanța unor opere nemuritoare. Printre aceștia trebuie să-l numărăm, de azi înainte, și pe Coșbuc. În acest fel, tema a dobîndit numeroase formulări pline de noblețe, înscriindu-se printre „universalele" literaturii mondiale.

Geneza temei și popularitatea ei, după cum s-a arătat foarte recent, trebuie puse în legătură cu *„mediul social în care s-a dezvoltat familia monogamă și unde credința conjugală apare, dacă nu ca o realitate de fiecare zi, măcar ca un ideal de atins"* [334]. Aparția ei e totdeauna de pus în relație cu condiții istorice concrete (războaie, expediții, călătorii), care pot pune în pericol acest ideal sau, dimpotrivă, îl pot întreține.

[333] Vezi bibliografia principală în Adrian Fochi: *Die rumänische Volksballade „Uncheșeii" und ihre südosteuropäischen Parallelen. (Das Thema der Rückkehr des Gatten zur Hochzeit seiner Frau)*, în *Revue des études sud-est européennes* 4(1966), p. 535.

[334] Karel Horálek: *La réalité sociale et les lois de la construction du sujet dans la littérature épique populaire*, în vol. *Poetica*, Varșovia, 1961, p. 512.

Nesfîrșita diversitate a realității a dus la o varietate tot atît de mare de soluții artistice, în funcție de concepțiile dominante în diferite epoci și a concepțiilor diverșilor creatori. Cercetătorul german Willy Splettstösser a încercat — încă la finele secolului trecut — să sistematizeze această mare varietate, într-o lucrare ce nu și-a pierdut nici acum interesul [335]. Astfel, în urma unei atente analize a acestui bogat și variat material, el determină următoarele 6 grupe de soluții: 1. soțul își regăsește soția remăritată, ceea ce duce de obicei la dramă; 2. soțul sosește exact în momentul cînd are loc cea de a doua nuntă a soției sale, împiedicînd-o și terminînd, de obicei, cu un happy end; 3. soțul sosește incognito și pune la încercare credința soției sale, iar aceasta — dar numai în unele cazuri — identitatea lui; 4. află că soția i-a fost răpită, în lipsă, și pleacă în căutarea ei; 5. își regăsește soția într-o situație înjositoare, fie din cauze familiale, fie din cauze sociale, și 6. își răpește soția care, între timp, din cauza dragostei pentru el și credinței ce i-o poartă, a fost persecutată de familia ei. Aceste soluții nu s-au dezvoltat independent una de alta, ci în strînsă legătură și reciprocitate. Astfel, în folclorul românesc s-au individualizat numai două asemenea soluții: 2 și 5 din schema lui Splettstösser (adică baladele *Uncheșeii* și *Soacra rea*).

În folclorul francez se cunosc soluțiile 1, 2, 3, 4 și 5, iar în cel neogrec soluțiile 2, 3, 4 și 5, ceea ce arată cît de compact apare, la unele popoare, tot ciclul.

Coșbuc nu-și propune, de data aceasta, prelucrarea unora din materialele corespunzătoare românești, cum făcuse într-alte împrejurări [336], și nici nu urmează vreo soluție particulară, folclorică sau imaginată și tratată de altul înaintea lui [337]. El încearcă

---

[335] Willy Splettstösser: *Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltlitteratur*. Teil I., Berlin, 1898.

[336] Vezi snoava versificată *Filozofii și plugarii*, de pildă.

[337] Toate referirile care s-au făcut în epocă la textul lui A. J. Ul'janov, pe care poetul l-ar fi cunoscut prin intermediul nemărturisit al unei traduceri germane (a lui Altmann, publicată de Johannes Scherr: *Allgemeine Geschichte der Literatur*, Stuttgart, 1887, vol. II, p. 432), au fost dictate nu de dorința de a exprima un adevăr științific, ci de a alimenta campania de discreditare a poetului inițiată de Gr. N. Lazu. A fost de ajuns ca acesta să propună o asemenea filiație că, fără cel mai mic respect pentru poet și fără control, întreaga presă s-a năpustit asupra lui Coșbuc, în frunte cu Anton Bacalbașa (*Adevĕrul* 6(1893), nr. 1697, 1724 și 7(1894), nr. 1788), avîndu-l în umbră pe mereu același Alexandru Macedonski (*Forța morală* 1(1901), nr. 7, 8 și 2(1902) nr. 10, 11, 13)

Scanned with OKEN Scanner

o soluție proprie, care evoluează în două în direcții lirice: pe de o parte, soluția lui prezintă situația cea mai morală cu putință, dar cea mai insipidă ca elocvență și eficiență poetică; pe de altă parte soluția lui încearcă o valorificare a materialului pe o linie ușor umoristică [338]. Avînd această situație ambiguă sub raport liric. piesa nu constituie o reușită. Poate de aceea poetul, după ce a lăsat-o să-și facă un scurt stagiu în vol. *Balade și idile*, pînă la urmă tot a eliminat-o din culegere. E posibil însă ca la eliminarea ei să fi contribuit și scandalul lui Gr. N. Lazu. Oricum, ceea ce trebuie să recunoaștem, de la început, este faptul că prelucrarea lui Coșbuc nu reușește să se mențină la înălțimea glorioasă a subiectului.

În legătură cu prelucrarea lui G. Coșbuc, trebuie să reținem următoarele. La el, recunoașterea soților nu se poate face *de visu* din cauza întunericului, nici din cauze de altă natură (travestiuri sau altele). Aceasta provine din aceeași concepție a lui despre raportul dintre adevăr și ficțiune în artă, pe care l-am subliniat și într-alt context. El afirmă că adevărat e verosimilul și că „adevărul stă în motivarea lui". Cu această nevoie de motivare, el lipsește subiectul de tensiunea și dramatismul tradițional. În strofa întîi a prelucrării sale, poetul accentuează special asupra faptului că întîlnirea soților are loc noaptea. Nușa își recunoaște soțul după voce, dar se teme ca nu cumva cineva s-o înșele, imitînd vocea soțului ei. La cererea ei de a produce semne care s-o convingă de identitatea lui, eroul lui Coșbuc numește cîteva obiecte casnice (o icoană, o cutie cu bani), la care i se răspunde că ele sînt cunoscute de toți cei ce vin în casa lor și că ar fi putut ușor ajunge și la cunoștința lui. Abia acum, în al treilea rînd — deci utilizînd o formulă epică curentă — Nușa îi cere semnele intime ale trupului ei. Cînd i le spune, ea îl recunoaște și îi deschide. Încheierea poemului e însă alterată de versul: *Cîte-or fi rîzînd de Nușa*, care deplasează conținutul grav și serios al piesei în domeniul umoristicului destul de ieftin.

---

care nu se sfiește să acuze de plagiat pe Eminescu și Caragiale, iar pe poet să-l insulte ca „venetic", „hoț" și „versificator". Și e cu atît mai regretabilă ieșirea lui Lazu, cu cît cunoștea și alte soluții artistice ale motivului (Gr. N. Lazu: *451 traduceri libere și imitațiuni de poezii antice și moderne din Orient și Occident*, Iași, 1894, p. 129—131: o versiune portugheză și la p. 478: o versiune maghiară.

[338] B.A.R., ms. rom. 5300, p. 4, articolul său *Despre epopee* rămas inedit.

Scanned with OKEN Scanner

În presupusul prototip al lui Ul'janov nu se precizează de ce soții nu se recunosc imediat și au nevoie de semne speciale. Semnele lui Ivan sînt: nucul din curte *(ein Strauch, der Nüsse viel mag tragen)*, apoi patul de abanos *(ein Bett von Ebenholz, dem braunen)*, în fine, semnul dintre cei doi sîni. La Coșbuc, am văzut, în primele două cazuri, e vorba de anume obiecte casnice. Din același presupus prototip lipsește încheierea ușuratică. La aceeași distanță se află prelucrarea lui G. Coșbuc și de versiunea macedoromână a motivului. Pentru aceasta, citățm un fragment de text publicat în 1869 de I. Caragiani [339]. Soții nu se recunosc, după modul tradițional, deoarece bărbatul e plecat în străinătate de 9 ani. Femeia o să-l mai aștepte trei, apoi se va călugări. Cînd soțul e astfel convins de credința ei, se dă pe față, dar ea nu-l crede și-i cere unele semne *(Trece-ți calea cea venită,/ Că mi-am inima amărîtă./ Dacă ești voinicul meu,/ Ce semne are casa mea?)*. La acestea, soțul răspunde: *Măr cu flori, ca fața ta/ Și o viță de vie dă în uliță*, spre a se încheia cu semnele intime: *Dacă tu ești voinicul meu,/ Ce semne are pieptul meu?/ — Alunele negre, ca ochii tăi./ — Tu ești, voinicule, stăi!* O variantă din Crușova, publicată de Pericle Papahagi [340], e mai aproape de prelucrarea lui Coșbuc *(— Dacă îți sînt iubita ta,/ Ce semn are casa mea? —* soții se întîlnesc la fîntînă după o despărțire de 12 ani — *Măr roșu ai la poartă,/ Baltă de lapte la scară,/ Cucul (ceasul) care cîntă pe sofate/ Și privighetoarea în colivie. — Ai trecut și ai văzut,/ Ai întrebat și ai auzit./ Dacă ești iubitul meu,/ Ce semn are trupul meu?/ — Zahăr roșu pe buză/ Și un semn negru pe țîță.*

Pornind de la conținutul acestor cîntece, Pericle Papahagi afirmă chiar că „nu rare sînt și întîmplările în care bărbații, întorși din străinătate, încearcă credința soțiilor. Aceștia trag ca oaspeți în casele părinților, fără să spuie cine sînt, și supun la încercări pe iubite" [341].

Paralele instructive se află însă în folclorul neogrec, unde poezia recunoașterilor prezintă trei cicluri distincte: 1. L'épreuve de la femme par le mari ; 2. La double épreuve și 3. L'amoureuse défiante.

---

[339] I. Caragiani: *Românii din Macedonia și poezia lor populară* (Fine), în *Convorbiri literare* 2(1869), p. 383.

[340] Pericle Papahagi: *Din literatura populară a aromânilor*, în *Materialuri folkloristice*, Buc., 1900, vol. II, p. 900.

[341] Pericle Papahagi: *Poezia înstrăinării la aromâni*, Extras din *Viața nouă*, Buc., 1912, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

Am păstrat terminologia stabilită de unul din cei mai reputați cunoscători ai folclorului neogrec [342], considerînd-o, pe de o parte, consacrată, iar pe de alta, întru totul adecvată. În primul ciclu se cuprind texte a căror acțiune se petrece — ca la cîntecul aromânesc al lui I. Caragiani — la fîntînă. Străinul afirmă că soțul ei a murit, că el l-a îngropat și că acela i-a lăsat cu limbă de moarte ca el să se însoare cu văduva lui. Soția refuză să-l creadă, ceea ce îl convinge pe soț de credința ei. Ciclul al doilea este cel care ne interesează pe noi. Scena nu se mai petrece la fîntînă, ci sub fereastra casei. Femeia stă la război și țese. Apare un negustor călare (soțul ei), care intră în vorbă cu ea. După ce s-a asigurat — ca în ciclul anterior — de toată credința și fidelitatea ei, e rîndul soțului să fie supus unui interogatoriu privind identitatea sa, cerîndu-i-se să descrie curtea, casa și trupul soției sale, după care urmează recunoașterea, iar femeia îi deschide [343]. Cercetătorul elvețian, constatînd că majoritatea variantelor acestui ciclu provin din Grecia continentală sau din Capadocia, și nu din Grecia insulară, fixează centrul genetic al piesei undeva în aceste două mari zone. Respingînd părerea lui N. G. Politis care, pe baza similitudinilor cu *Odiseea* (scenele de recunoaștere dintre Ulise și Penelopa), atribuia acestui ciclu o vechime ce coboară în lumea clasică, Samuel Baud-Bovy îi fixează o origine mai nouă, în societatea bizantină. Cercetătorul pornește de la versiunea rusească a lui Ul'janov, tradusă în germană de Altmann și publicată de Johannes Scherr, pe care la noi a tradus-o Gr. N. Lazu și a considerat-o drept prototipul versiunii lui Coșbuc și despre care am discutat în alt paragraf. El consideră că versiunea rusească, prototipul folcloric al prelucrării lui Ul'janov, este o imitație a versiunii grecești și afirmă că „nous sommes amenés à faire remonter celle-ci à l'époque où la civilisation grecque eut une influence profonde sur la civili-

---

[342] Samuel Baud-Bovy: *La chanson populaire grecque du Dodécanèse. I. Les textes*, Geneva, 1936, p. 228—235.

[343] Marcellus: *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, 1860, p. 162—163: Soțul e anchetat cu privire la casă, la curte, la persoana soției. Cînd răspunde că: *Tu as un signe sur la joue, un autres sous l'aisselle et une petite morsure sur le sein droit*, soția, convinsă de identitatea sa, trimite slugile să-i deschidă. În Splettstösser: *op. cit.*, p. 60—61, un text al lui Th. Kind: *Anthologie neugriechischer Volkslieder*, Leipzig, 1861, p. 126: un măr la ușă, o viță în curte, un lămîi plantat de ea; trei semne corporale: sîn, gît și la piept icoana iubitului.

sation russe, l'époque byzantine"[344]. Ciclul al treilea, determinat de același cercetător, nu pune în prezență doi soți după o lungă perioadă de despărțire, ci doi îndrăgostiți. El îl consideră drept un derivat al celor două cicluri anterioare. Oricare ar fi adevărul, ceea ce ne interesează aici este conținutul piesei, și acesta sună astfel: iubitul ciocănește la ușa iubitei sale. Aceasta, neîncrezătoare, îi cere semne privind curtea, casa și chiar corpul său. Cu această structură, vedem că tot acest ciclu se apropie mult de ceea ce aflăm la Coșbuc și în versiunea rusă, cu deosebirea că nu e vorba de doi soți, ci de doi îndrăgostiți.

Ideea dublei recunoașteri a soților o întîlnim și în folclorul francez: soția cere străinului să-i spună ziua cînd s-au căsătorit, iar recunoașterea se face, în continuare, folosindu-se clișeul larg răspîndit al potrivirii la un loc a fragmentelor unui inel comun[345]. În folclorul venzilor, soțul este și el supus unei probe, dar într-o formă cu totul aparte. Soția sau iubita, pentru a-și încerca soțul sau iubitul, spune că s-a căsătorit cu altul sau că iubește pe altcineva. Cînd soțul sau iubitul vrea să-l omoare pe respectivul, lucrurile se lămuresc, aflînd că acela este, de fapt, fratele femeii și cumnatul său[346].

Cunoscînd toate acestea, precum și — în linii generale — sursele directe ce i-ar fi fost accesibile poetului[347], credem că se poate afirma că el, în tratarea acestui subiect, n-a urmat o soluție parti-

---

[344] Samuel Baud-Bovy: *op. cit.*, p. 233. Pentru originea clasică a versiunii sîrbo-croate vezi Stjepan Banović: *Motivi iz Odiseje u hrvatskoj narodnoj pjesmi iz Makarskog Primorja*, în *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena* 35 (1951), p. 139—244.

[345] Willy Splettstösser: *op. cit.*, p. 59, citînd după Puymaigre: *Chants populaires recueillis dans le pays messin*, p. 11: *Germine.*

[346] *Ibidem*, p. 57—58, unde se dau două exemple de acest fel din culegerea Leop. Haupt u. Joh. Ernst Schmaler: *Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz.* Grimma, 1841, vol. I, nr. 118: *Der Schwager* și vol. II, nr. 23: *Der liebste Schwager.*

[347] Coșbuc a putut cunoaște prelucrările culte ale lui Lessing: *Faustin* (în *Gereimte Fabeln und Erzählungen* Nr. 8, p. 66), lui Rudolf Bambach: *Nach sieben Jahren*, lui Eichendorff: *Der letzte Gruss*, lui Hebel: *Der Bettler* (în *Alemanische Gedichte*) și altor poeți germani, din care a tradus sau a căror operă a avut-o în biblioteca sa. Vezi Vasile Voia: *George Coșbuc și poeții germani din sec. al XIX-lea*, în *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 142, 148. Tot așa l-a putut cunoaște și pe Boccaccio, unde se găsesc două povestiri pe acest motiv. Ce materiale folclorice va fi putut cunoaște, în mod direct, e greu de spus. Cert e că pînă la publicarea prelucrării sale în 1893, din materialele mai apropiate ca sens, nu fusese publicată decît varianta aromână a lui I. Caragiani.

Scanned with OKEN Scanner

culară anume, folclorică sau cultă, nu a avut un prototip concret, ci că s-a inspirat la nivelul motivului general (pe care l-a cunoscut în numeroase soluții) și, în cadrul acestuia, s-a străduit, poate la unele sugestii venite din direcția sud-estului european, să găsească o soluție proprie (ale cărei trăsături singularizatoare sînt: întoarcerea soțului pe timp de noapte, ceea ce împiedică recunoașterea directă, *de visu*, a soților; semnele sînt obiecte casnice și nu se referă la curtea sau la casa soției (pomul și patul); în final, o notă umoristică ce amplifică sensul general umoristic ce ține de numele Vlad al eroului [348]. Ori de cîte ori a avut un model concret, poetul l-a urmat cu fidelitate, cum credem că s-a putut vedea din analizele noastre de pînă acum. Dacă deci nu putem înregistra o reușită artistică în prelucrarea lui Coșbuc, trebuie să remarcăm tentativa sa de a se universaliza prin atacarea unui astfel de subiect, venerabil prin vechime și celebru prin prelucrări. Deși și-a tratat subiectul cu o libertate de invenție personală destul de mare, simțim și acum în spatele lui modelul folcloric, pe care nici un fel de prelucrare, fie ea cît de meșteșugită, nu-l poate face să dispară cu totul, atît ca atmosferă poetică, cît și ca semnificație lirică.

g). *Petrea*. 1899. Compunerea de față a fost încadrată printre acele improvizații subliterare, cu care poetul devine un omolog al lui Petru Dulfu. Piesa e considerată o simplă anecdotă [349] și nu e pusă în legătură cu folclorul, unde își are totuși izvorul, limpede și ușor de identificat. În felul acesta, piesa este artificial scoasă din sistemul de relații artistice și culturale în care trăiește și lipsită de contextul universal al existenței și dezvoltării sale, ceea ce o reduce evident la dimensiunea unui simplu și nesemnificativ accident în cariera poetului. Dar, departe de a fi o anecdotă oarecare, subiectul acesta face parte din genul baladei populare și se încadrează, cu aceasta, în motivul artistic universal al „probei

---

[348] Reamintim aici expresiile sugestive *după ce e prost, îl mai cheamă și Vlad* sau *Vladu mamei*, care țin să sublinieze naivitatea groasă a eroului. Aceeași semnificație a numelui Vlad și în Alexandru Odobescu: *Cîteva ore la Snagov* (1862, *Revista română*), unde citează două versuri: *Vorbi și nenea Vlad,/ Că-i și el din sat*, comentînd că acesta *„dă, ziua la miaza mare, în gropi și nu știe să-mparță paie la doi măgari"*. În textul lui Coșbuc, pentru a explica situația ridicolă, în care îl plasează soția sa, Nușa. Numele eroinei este evident impus de nevoi de rimă: de două ori, în prima și ultima strofă, numele rimează cu *ușa*.

[349] *Studiul introductiv* al lui Dumitru Micu la ediția de *Versuri*, Buc., 1961, p. XCVII.

iubirii". În ceea ce privește prototipul folcloric românesc, se cunosc pînă acum peste 60 de variante publicate, culese de pe absolut tot teritoriul țării [350]. Putem spune chiar că este una din cele mai răspîndite balade populare românești; cert e că este una din cele mai preferate și, dacă ne gîndim la sensul etic al piesei, nu putem decît elogia gustul celor care o cer și celor care o cîntă. Ca prototip, pentru discuția ulterioară, menționăm aici o variantă culeasă chiar din satul poetului și publicată înainte de prelucrarea lui, care adevereşte că, la data aceea, poetul va fi putut lua cunoștință de el, în mod direct, pe căile folclorice obișnuite. Acest text a fost publicat întîi în *Familia* [351] și reluat apoi în culegerea independentă *Muza someșană. Poezii poporale române din jurul Năsăudului*, adunate și aranjate de Iuliu Bugnariu [352], personaj cu anume relații în biografia poetului [353]. Orice comparație între textul acesta și prelucrarea lui Coșbuc arată că poetul nu s-a îndepărtat cu nimic de filonul popular. Lucrul îl vom cerceta la locul cuvenit, acum ținem să precizăm doar un fapt și anume că poetul și-a îngăduit să modifice ordinea personajelor, pentru a stabili o gradație mai sugestivă a desfășurării subiectului. În textul lui Bugnariu, seria era: mama-tata-iubita, neexistînd ideea unei gradații, efectele realizîndu-se prin acumulare și repetiție; la Coșbuc seria e: tata-mama-iubita. În amănunt, restul este identic. Dar dacă e posibil — cum am arătat mai sus — ca poetul să fi cunoscut textul în mod direct, la sursa lui folclorică, orală, nu e mai puțin adevărat că el îl putea cunoaște și din publicațiile vremii, unde balada apăruse de 19 ori pînă

---

[350] Al. I. Amzulescu: *Balade populare românești*, Buc., 1964, vol. I, p. 198, nr. 242: *Milea* dă 38 de variante, la care adăugăm noi alte 22 din periodice: *Familia* 22(1886), p. 344 și 40(1904) p. 52—53 și 91—92; *Șezătoarea* 1(1892), p. 45—46; 12(1912), p. 94; 13(1913), p. 215—216; 23(1927), p. 5—6; *Ion Creangă* 4(1911), p. 218; 8(1915), p. 283—284; *Izvorașul* 8 (1929), p. 40—41; 14 (1935), p. 187—188; *Tribuna* 9(1892), p. 749; 16(1899), p. 880—881; *Gazeta Transilvaniei* 52(1889), nr. 182; *Foaia poporului* 6(1898), p. 409—410; *Poporul* 5(1898), p. 364—365; *Convorbiri literare* 22(1888), p. 530—536; *Floarea darurilor* 1(1907), II, p. 140—141 și 282—283; *Grai și suflet* 5(1932), p. 270—275; *Arhivele Olteniei* 19(1940), p. 179—180; *Ethnos* 2(1942—1943), p. 120—121.

[351] *Familia* 22(1886), p. 344.

[352] Gherla, 1892, p. 28—31.

[353] Vezi amintirile sale despre poet. Iuliu Bugnariu: *Contribuții la viața și activitatea lui George Coșbuc*, în *Arhiva someșană* 1926, nr. 6, p. 78—79.

Scanned with OKEN Scanner

la el [354]. Nu știm care din acestea vor fi putut cădea și în mîinile poetului nostru, despre una sîntem însă siguri, deoarece G. Coșbuc a făcut prefața la culegerea în care se află înglobată [355]. Varianta lui Rădulescu-Codin cuprinde o altă serie a personajelor: mama-tata-sora-fratele-iubita, lungind textul peste normal — întreita repetiție a faptelor. De altfel, și numele eroului e acolo altul. El se cheamă *Milea*, după canonul moldo-muntean al textului. De asemenea, fata scoate din sînul eroului altceva decît acel „brîu într-aurit", respectiv niște poli de aur. Deci, dacă a cunoscut acest text, Coșbuc nu l-a luat ca bază pentru prelucrarea lui. Dar poetul a mai putut cunoaște un text, ce l-ar fi stimulat eventual într-un anumit fel. E vorba de prelucrarea, cu mult anterioară, a lui H. Grandea, apărută încă în 1861 [356] și republicată în *Universul literar săptămînal* din 1889 [357], într-o perioadă cînd și Coșbuc colabora la acea publicație. Ca și într-alte cazuri, poetul a putut fi iritat de versiunea total nesatisfăcătoare a confratelui său și îndemnat să realizeze o versiune proprie, superioară, a motivului. Oricum, ceea ce știm pînă acum în mod precis se poate exprima astfel: Coșbuc putea cunoaște textul pe cale orală, întrucît avem indicii că el circula chiar în satul natal al poetului [358]; de altfel, ar fi putut cunoaște textul și dintr-alte părți pe unde a umblat,

---

354 Culegerile lui Miron Pompiliu (1870), G. Dem. Teodorescu (1885), Popovici (1886), Frîncu și Candrea (1888), Sevastos (1888), Bugnariu (1892), Bibicescu (1893), Negoescu (1896), Rădulescu-Codin (1896), Vasiliu (1897), Dan (1897) și în periodicele *Familia* (1886), *Șezătoarea* (1892), *Tribuna* (1892), *Gazeta Transilvaniei* (1889), *Foaia poporului* (1898), *Poporul* (1898), *Convorbiri literare* (1888).

355 E vorba de culegerea lui C. Rădulescu-Codin: *Din Muscel. Cîntece poporane*, vol I. Buc., 1896, p. 267—273.

356 *Revista Carpaților* 2(1861), II, p. 374—376, republicată în *Preludele* lui Haralamb Grandea. Cu o prefață de G. Sion. Buc., 1862, p. 50—53: *Șarpele*.

357 *Universul literar săptămînal* 2(1889), nr. 63, p. 2. Textul lui Grandea este total nereușit. Subiectul e tratat cu foarte mare întîrziere, în 34 de versuri, după ce poetul se risipește în alte 40 de versuri, într-o pastorală alecsandriniană cu „mîndre florioare", „unde cristaline", „zînișoare", „puici dalbe", „păstorași" etc. Seria de personaje e : mama-tata-iubita. Între textul lui Grandea și prelucrarea lui Coșbuc distanța e astronomică.

358 Din regiune au fost culese și alte variante (vezi: *132 cîntece și jocuri din Năsăud*, Buc., 1958, nr. 41, text cules din Șanț (Mgt. 550 g) în 1955), care sînt destul de stabile și autentifică, în linii mari, textul lui Iuliu Bugnariu.

în aceleași condiții folclorice, deoarece textul era deosebit de răspîndit în epocă [359]; e posibil ca poetul să fi luat cunoștință de text și din diferitele publicații ale epocii (culegeri directe sau prelucrări ca cea a lui Grandea), care să-l fi îndemnat să se ocupe de text și să încerce prelucrarea sa proprie; poetul folosește, oricum, un prototip transilvănean, determinabil atît prin numele eroului, cît și prin întreita serie a personajelor, cu tot ce comportă aceasta în compoziția baladei. Merită să menționăm că motivul se găsește și la aromâni [360].

În ceea ce privește valoarea universală a motivului, reținem următoarele: motivul se încadrează într-un ciclu mai larg, format din 4 motive, denumit în literatura de specialitate „proba iubirii". Aceste 4 motive sînt perfect individualizate motivic, trădează însă cu putere înrudirea dintre ele prin întreaga desfășurare a lor. Le punem pentru prima dată la un loc, pentru conturarea întregii problematici: 1. *motivul răscumpărării* (die Losgekaufte), în care e vorba de o eroină răpită de pirați, care cere părinților și altor rude apropiate s-o răscumpere, dar aceștia refuză; abia iubitul — cînd îi vine rîndul să fie solicitat — o eliberează [361]; 2. *motivul salvării de la înec*, în care o tînără fată, în situația reală sau simulată de a se îneca, nu este salvată de rudele sale imediate, ci de iubitul ei [362]; 3. *motivul cedării anilor de viață* (Die Sage

---

[359] Numai în culegerea lui Ion Micu-Moldovanu (vezi I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal*. Ediția Adrian Fochi, Buc., 1968, p. 489: Cugir-Alba, p. 881—882: Poiana-Cluj și p. 882: Bungard-Sibiu) se află trei variante culese între 1863 și 1868, deci cele mai vechi atestate pînă acum. Pe acestea Coșbuc nu le-a putut cunoaște, fiind publicate abia în 1968, dar ele atestă intensa circulație a textului, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în Transilvania. Prelucrarea lui H. Grandea, anterioară tuturor acestora, atestă circulația motivului și dincoace de Carpați, confirmînd intensitatea de circulație în epocă.

[360] Pericle Papahagi: *Din literatura poporană a aromânilor*, în vol. *Materialuri folkloristice*, Buc., 1900, vol. II, p. 864, după *Pen*[insula] *Balc*[anică] și alte 2 variante la p. 944. Alt text în Gustav Weigand: *Die Aromunen*, Leipzig, 1891, vol. II. p. 150—151.

[361] G. A. Megas: *Die Ballade von der Losgekauften*, în *Jahrbuch für Volksliedforschung* 3(1932), p. 54—73, republicat în *Laografia* 25(1967), p. 373—398; Erich Pohl: *Die deutsche Volksballade von der „Losgekauften". Ein Versuch zur Erforschung des Ursprungs und Werdeganges einer Volksballade von europäischer Verbreitung*, Helsinki, 1934 (FFC XXXVIII, 105).

[362] D. Caracostea: *Balada zisă istorică*, în *Revista fundațiilor* 10(1943), nr. 5, p. 369—370, arăta că sîrbii au realizat o versiune poetică superioară, deoarece „proba iubirii" e dublă, atît pentru fată, cît și pentru fecior, ceea ce ne duce cu gîndul la finalul lui Shakespeare din *Romeo și Julieta*, unde actul de

Scanned with OKEN Scanner

von Alkestis. Das Liebesopfertodmotiv), unde mirele mort înviază, prin anii de viață cedați de mireasă, nu de părinți și de rudele sale apropiate [363]; 4. *motivul șarpele în sîn*, prelucrat de Coșbuc, de care ne ocupăm aici. Din acestea, motivul 1 se întîlnește la popoarele germanice, la unele popoare slave și la popoarele mediteranene. La români apare într-o versiune specială, ce pare a fi venit prin filieră slavă [364]. Motivele 2, 3, 4 au o frecvență mai mare în folclorul românesc (al doilea mai ales în colinde [365], al treilea în basme [366], al patrulea — cel mai frecvent și mai bine realizat, în lumea baladelor). Toate trei motivele se întîlnesc și la celelalte popoare sud-est europene, ca și la maghiari [367]. Spre deose-

---

sinucidere este iarăși dublu, pentru a sugera caracterul total al dragostei; Al. I. Amzulescu: *op. cit.*, vol. I, p. 60—67. Materialul bulgar de căutat în Anton P. Stoĭlov: *Показалец на печатаните през XIX. век български народни песни*, nr. 774, 856; materialul sîrbo-croat: L. K. Goetz: *Volkslied und Volksleben der Kroaten und Serben*, vol. II, p. 119—120.

[363] G. A. Megas: *Die Sage von Alkestis*, în *Archiv für Religionwissenschaft* 30(1933), p. 1—33, republicat în *Laografia* 25(1967), p. 158—191, unde se dă schema epică sintetică pentru variantele greceşti, slave de sud, româneşti, maghiare, ruseşti, persane, hinduse, cabile şi sudaneze: pe un tînăr îl ameninţă o moarte timpurie, de care e înştiinţat în mod miraculos. Poate fi salvat numai dacă cineva din ai săi acceptă să moară în locul lui, sau să-i cedeze o parte din anii de viaţă. Tatăl, mama, sora, fraţii şi cumnaţii refuză sacrificul, numai iubita acceptă, pentru care e răsplătită de divinitate. Vezi şi L. Şăineanu: *Basmele române*, p. 968, unde se analizează o versiune neogreacă versificată şi Liviu Rusu: *Eschil, Sofocle, Euripide*, Buc., 1961, p. 273—277: cap. *Alcesta*.

[364] Al. I. Amzulescu: *op. cit.*, vol. I, p. 198—199, nr. 243: „Întemniţatul şi iubita". 14 variante cu conţinutul: „Pe voinicul întemniţat nu-l pot scăpa din fiare părinţii şi fraţii cu daruri bogate. Numai rugămintea sau ameninţarea mîndrei, ori darul modest pe care îl oferă sau îl făgăduieşte ea, eliberează pe cel închis". Vezi şi Erich Pohl: *op. cit.*, p. 341—342.

[365] Al. I. Amzulescu: *op. cit.*, vol. I, p. 62—63, unde dă un text de colind: A.I.E.F., fgr. 7370 a.

[366] A. Schott: *Neue walachische Märchen in den Hausblättern*, Stuttgart, 1857, p. 213 seq. apud G. A. Megas: *Die Sage von Alkestis*, în *Laografia* 25(1967), p. 165; Adolf Scullerus: *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten*, Helsinki, 1928, p. 62, nr. 930: *Schicksalsmärchen. Weissagung*.

[367] Anton Herrmann: *Beiträge zur Vergleichung der Volkspoesie*, în *Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn* 1(1887—1911), col. 34—37: 4 variante maghiare; col. 38—39: alte patru; col. 213—214: altă variantă; col. 455—456: alte două. Dă şi variante româneşti şi sud-slave; analizează şi motivul *die Losgekaufte*. Variante bulgăreşti în catalogul lui St. Romanski: *Преглед на българските народни песни*, vol, I, nr. 114; vol. II, nr. 31. Variante sîrbo-croate analizate de L. K. Goetz: *op. cit.*, vol. I, p. 126—127; vol. II, p. 119—122.

Scanned with OKEN Scanner

bire de versiunea românească, unde culminația piesei este exclusiv artistică, fiind pusă pe seama unui moment miraculos din desfășurarea acțiunii (transformarea șarpelui în brîu de aur), care răsplătește credința iubitei [368] la sîrbocroați, și la alte popoare [369], apare expres motivul „probei iubirii". Astfel, tînărul ascunde în sîn un colan de mărgăritare și pretinde că i-ar fi intrat un șarpe în sîn, punînd în felul acesta la încercare dragostea rudelor și a iubitei sale. Este, desigur, aici o notă de bagatelizare a subiectului pe care a remarcat-o încă Erich Pohl [370], cel mai atent cercetător al acestui motiv. Pe noi nu ne interesează aici disputele pentru stabilirea raporturilor cronologice dintre cele 4 motive, nici cele pentru stabilirea eventualelor căi și direcții în evoluția și răspîndirea lor, precum nici determinarea unor centre prezumptive de geneză și iradiație nu ne interesează. Pe noi trebuie să ne preocupe numai ceea ce a reușit să facă G. Coșbuc dintr-un subiect atît de celebru. Trebuie să stabilim întîi că poetul a atacat din nou un subiect universal, însă prin intermediul soluției românești a lui, așa cum am văzut că a mai procedat și într-alte cazuri, folosind de fapt cea mai frecventă din cele trei soluții cultivate în folclorul românesc. El concurează astfel, în tratarea subiectului, cu soluția tipică promovată de poporul nostru. Și nu numai atît. Prelucrarea lui nu poartă nici un semn care să ne facă să credem că el cunoștea caracterul universal al ciclului de motive, cu toate că este de presupus — după cîte știm acum despre adîncile și variatele lui cunoștințe de folclor în general — că nu se poate să nu fi cunoscut aceasta. De altfel, el era și un foarte bun cunoscător al literaturii clasice greco-romane și nu se poate să-i fi scăpat coincidențele multiple ale motivului tratat de el și ale motivului Alkestis tratat de Euripide. Acestea sînt fapte ce trebuie reținute, deoarece caracterizează modalitatea specifică pentru poet de a se inspira din folclor, cum preconiza în fragmentul citat la începutul acestui paragraf.

În legătură cu modul de a prelucra subiectul sînt de reținut următoarele. Poetul păstrează intactă schema piesei, alternanța

---

[368] După Nilsson: „Die Tat fordert ihren Lohn; das ist die Logik des Mythus und des Märchens", apud G. A. Megas: *Die Sage von Alkestis*, în *Laografia* 25(1967), p. 186.

[369] Anton Herrmann: *op. cit.*, col. 106—108: o poveste țigănească a lui Wlislocki și L. K. Goetz: *op. cit.*, vol. II, p. 122.

[370] Erich Pohl: *op. cit.*, p. 292.

Scanned with OKEN Scanner

ritmică dintre întrebări și răspunsuri, repetiția întreită în gradația afectivă, chiar dacă acest procedeu monotonizează piesa. Ceea ce, ca procedeu artistic este potrivit — ca specific — pentru folclor, nu se mai potrivește cu legitățile de construcție a unui subiect în poezia cultă. Repetiția întreită diluează subiectul, nu-l ascute; efectele artistice, în poezia cultă, nu se realizează cu mijloace atît de primitive cum este cumularea simbolică de fapte identice, ci prin disimilare progresivă în drum spre culminație. În fine, poetul păstrează și scurta morală din final, care exprimă o anume concepție etică populară și circulă independent, în folclorul diverselor popoare, sub forma unei concluzii lirice [371]. Coșbuc nu încearcă să dea poemului său o încărcătură lirică nouă, care să transcendă simpla povestire, cum făcuse altă dată în unele prelucrări de basme, ci se lasă sedus mai ales de elementele formale ale prototipului. Am arătat mai sus cum anume a păstrat structura internă a subiectului, acum se cuvine să arătăm că poetul, de data aceasta, a păstrat și unele elemente de versificație populară (lucru destul de rar, de altfel, în practica lui poetică), recurgînd la o combinație eterometrică formată din tetra și tripodii pirice, realizată simetric în cadrul strofelor. Strofa, formată din 6 versuri, are 4 tetrapodii pirice, alternînd — în chip de refren — cu 2 tripodii pirice. Într-un caz, în finalul strofei a treia, asistăm la o iregularitate metrică — lucru iarăși foarte rar în opera coșbuciană — în sensul că tripodia cuvenită este înlocuită cu o tetrapodie. Aceasta pare să arate starea încă provizorie a textului, în ce privește procesul de șlefuire formală a lui. Este clar că, în privința acestei creații a poetului, avem de a face cu o simplă versificare a motivului, nu cu o prelucrare a lui, la un nivel superior. În nici un caz, nu se poate vorbi de o sublimare a motivului, deci de o reușită artistică. Sîntem deci de acord cu caracterizarea lui Dumitru Micu, care vorbea despre caracterul

---

371 I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal.* Buc., 1968, ediția Adrian Fochi, p. 219, text XXII. Vezi și notele la p. 561. Paralele sud-slave, în speță sîrbo-croate, în L. K. Goetz: *op. cit.*, p. 118—119: „So verkündet das Mädchen, dass der Liebste ihm teuerer sei als die eigene Mutter; ein Gleiches sagt der Bursche von der Geliebten". În alte cîntece, ca și în textul românesc, e pus în discuție și tatăl, nu numai mama, așa că dragostea dintre iubiți este considerată superioară dragostei părintești. Pentru schema mai largă, angajînd în ordine pe *tată-mamă-frate-soră* și *iubit (iubită)*, vezi Herbert Peukert: *Serbokroatische und makedonische Volkslyrik. Gestaltuntersuchungen*, Berlin, 1961, ciclul *Ja bih draga najvolija*, schema V, p. 68—80.

subliterar al piesei. Versificarea, oricît de meșteșugită ar fi (cu tot defectul metric remarcat la vreme), nu poate salva piesa. De altfel, poetul nu a insistat asupra ei, neincluzînd-o în culegerile definitive de mai tîrziu. Piesa servește nu pentru caracterizarea poetului și artei sale, ci pentru luminarea procedeelor sale de lucru și laboratorului său de creație.

5. Motive de cîntec popular

În cazul de față nu este vorba de o autentică prelucrare a unor motive poetice populare, ci de reconstituirea atmosferei și mentalității sătești, cu ajutorul unor sugestii, de obicei mai îndepărtate, primite de poet din direcția liricii populare. Într-adevăr, poetul pornește de la anumite motive de cîntec popular, tratîndu-le însă în manieră proprie, în scopuri proprii, cu dezvoltări personale și profund originale. De cele mai multe ori, legătura cu prototipul folcloric este destul de laxă și uneori chiar greu de determinat. Pentru a nu cădea în arbitrar, am reținut pentru discuția noastră numai trei piese, care trădează, fără posibilitate de replică, izvorul folcloric. În rest, menționăm doar cîteva posibile filiații, fără să insistăm prea mult asupra lor.

Astfel, poemul *Pe lîngă boi* poate avea ca punct de pornire un text din colecția lui Jarník-Bîrseanu:

Cînd treci, bade, p'îngă noi
Pune clopote la boi
Și fă pleasnă de mătasă
Și pocnește-n boi tussasă,
Să te-auz, dragă, din casă,
Din casă de după masă.
De-oi fi moartă de beteagă,
Mi-oi face inima-ntreagă
Și-oi ruga pe maică-mea
Să deschiză fereastra,
Să mă uit la dumneata
Și să-mi treacă durerea! [372]

[372] I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal.* Ediția Adrian Fochi, Buc., 1968, p. 241.

Scanned with OKEN Scanner

E clar că poemul lui Coșbuc își află aici doar un îndepărtat punct de plecare. Idila sa începe abia după acest moment liric și evoluează într-o altă direcție.

Poemul *Doina* este o repoetizare a textului cu același nume al lui V. Alecsandri. Pînă și schema ideilor este aceeași; Coșbuc aduce în plus personificarea și nota elegiacă din final.

Poemul *Prutul* debutează în stil popular, pornind de la un citat folcloric, păstrînd și structura metrico-ritmică a prototipului.

textul folcloric:

Oltule, Oltuțule,
Ce-mi vii așa viforat?
Aduci clence și butuci
Și capete de voinici
Și căpestre de cai murgi... [373]

textul poetului:

Prutule, tu vii turbat
Și cu sînge-amestecat
Și n-ai pace și-alinare,
Și n-ai loc cum vii de mare —
Ce ți-e iar de spumegare?
Și-aduci arme ghintuite,
Trupuri de voinici ciuntite,
Steaguri de oștiri păgîne
Și cai roibi fără de frîne!
Iar de maluri tu izbești
Capete moldovenești
Și prin rădăcini încurci
Bărbi cărunte, bărbi de turci...

Acestui poem i se poate alătura și *Cîntecul cel vechi al Oltului*, în care preambulul de mai sus este triplu diseminat la începutul fiecărei strofe. Astfel, la strofa I avem: — *Vine, tată, Oltul mare; / Malul stîng de-abia-l zăresc;* la strofa II; — *Vine, tată, Oltul mare / Brazi trăzniți rostogolind* și la strofa III: — *Vine, tată, Oltul mare / Și cu sînge-amestecat*, ceea ce creează o atmosferă obsesivă de-a lungul poemului.

[373] *Ibidem*, p. 435.

Poemul *Lîngă leagăn* poate fi pus în utilă paralelă cu cîntecele de leagăn, iar, pentru a descifra însuși procesul de creație la Coșbuc, poate fi pus în discuție cu unul din proiectele sale rămase în manuscris [374]. E de reținut marea cantitate de credințe populare și practici magice pe care poemul le cuprinde.

Poemul *Poporală* reia tema folclorică a perenității naturii și fragilității vieții omenești, pe care a tratat-o și Eminescu în *Ce te legeni, codrule?* Metrul și ritmul sînt însă în dezacord cu ideea de bază a cîntecului și creația lui Coșbuc nu poate fi considerată drept o reușită poetică.

Și dacă am sta, cu tot dinadinsul, să căutăm asemenea paralele, e cert că exemplele s-ar înmulți considerabil, fără însă a aduce un real folos în discuția de față. Ceea ce credem că trebuie să se rețină e faptul că poetul primește sugestii din direcția cîntecului popular, pe care însă le dezvoltă în sens propriu și original. E vorba de situații lirice fundamentale ce și-au aflat în poezia populară formulări tipice și pare probabil că tocmai caracterul lor psihologic fundamental l-a atras și interesat pe poet.

Și acum să trecem la analiza celor trei texte cu certă sorginte folclorică.

a). *Leșule, rîu ca gioara.* 1879-1880. Poezia n-a fost publicată în timpul vieții poetului și nici n-a rămas printre manuscrisele lui. Ea face parte din grupul de poezii compuse prin clasa a IV-a de liceu, deci prin anii 1879-1880, reținută de colegul și ruda sa Iuliu Bugnariu și reprodusă de acesta, din memorie, în 1926, în *Arhiva someșană* [375]. E importantă numai pentru faptul că arată cum și-a început Coșbuc cariera poetică și pentru modul cum s-a comportat, în această primă epocă de creație, față de izvoarele sale. Pentru a face sensibilă maniera de lucru, punem în paralel creația lui și prototipul său folcloric.

Textul lui Coșbuc

Leșule, rîu ca gioara,
Trece-mă la Marioara,
Dar mă treci,
Să nu mă-neci,

---

[374] Vezi Cap. III, 6 i.

[375] Iuliu Bugnariu: *Contribuții la viața și activitatea lui George Coșbuc*, în *Arhiva someșană*, 1926, nr. 6, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

Că dacă mi-i îneca
Mîndra mea te-a blestema,
Apa-n tine va seca
Şi-or rămîne pietrele
Şi şi-or plînge zilele

Variantă din Tăure, J.Bistriţa-Năsăud [376]

Iuliană de la Beci,
Adă luntrea şi mă treci...
Aibi grijă să nu mă-neci
Că n-ai bani să mă plăteşti,
Nici surori să mă jeleşti.
Aibi de grijă Iuliană,
C-am o mîndră ca o peană
Şi m-aşteaptă fără seamă.

Mai cunoaştem trei texte fragmentare, din care două [377] cuprind aceeaşi invocare adresată rîului, ca şi în textul lui Coşbuc, iar a treia cuprinde — in nuce — ideea de blestem [378]. Comparaţia celor două texte de mai sus arată că poetul şi-a creat varianta lui, păstrînd ideea de bază a textului, schema sa compoziţională şi forma sa populară. De reţinut, ca moment poetic ce caracterizează creaţia sa, finalul în care blestemul primeşte o extensiune deosebită (o treime din întregul text). Blestemul apei reapare la poet şi cu altă ocazie [379].

Ceea ce trebuie să reţinem din acestea e faptul că debutul literar al lui Coşbuc pare să stea sub semnul creaţiei folclorice, faţă de care el se comportă ca orice purtător anonim de folclor.

---

[376] I. U. Jarník şi Andrei Bîrseanu: *Doine şi strigături din Ardeal.* Ed. Adrian Fochi, Buc., 1968, p. 259. Am reprodus, în paralel, acest text, deoarece a fost cules în apropiere de Năsăud, deci din zona de baştină a poetului, şi la o dată (1872) foarte apropiată de petrecerea sa acolo. Am subliniat părţile divergente.

[377] *Ibidem,* p. 640, ambele din jud. Alba. În prima se zice: *Mureş, Mureş, apă lină,/ Trece-mă-n ţară străină/ Şi mă treci să nu mă-neci,/ Că n-ai bani să mă plăteşti/ Nici copii să mă jeleşti* (din Totoiu, 1875); în cea de a doua: *Părăuţ, cu apă lină,/ Trece-mă-n ţară străină / Şi mă treci să nu mă-neci,/ Că n-ai bani să mă plăteşti.*

[378] *Ibidem,* p. 640, text nelocalizat: *Hai, mîndră, de mă petreci,/ Vin cu luntrea de mă treci/ Şi-ai grijă să nu mă-neci./ Că io, zău, de mi-i neca,/ Sufletul tău samă-a da.*

[379] B.A.R., arhiva George Coşbuc, Mapa VII, 3b. Vezi cap. : „Proiecte cu conţinut folcloric rămase în manuscris", din această lucrare unde citäm versurile: *De-o fi deocheat de rîu,/ Nu mai aibă ape.*

Scanned with OKEN Scanner

Poezia lui este, de fapt, o variantă posibilă și probabilă la ceea ce întîlnim în folclor. Știm că în perioada aceasta, Coșbuc era un fel de „artă ambulantă" a satului, compunînd tot felul de piese ocazionale pentru tineretul sătului, în stil popular și la nivel popular. Ca un posibil „bard" popular, el crea pentru gustul consumatorilor de artă, care îl solicitau. E posibil ca textul de față să facă parte din numărul acestor creații. Mai tîrziu abia își va permite anume libertăți de interpretare, la nivel superior, a folclorului. Cu această poezie sîntem încă în faza de început a activității sale poetice și surprindem un moment esențial din evoluția artei sale. Emanciparea sa față de sursa folclorică se va face simțită mai tîrziu, fără însă ca poetul să se fi putut elibera vreodată complet de un anume „complex folcloric". În favoarea acestuia era însuși mersul vremii și curentul general al epocii: un Alecsandri și Bolintineanu îl reprezentau strălucit la noi, iar alte exemple remarcabile îi oferea literatura germană.

b). *Dragostea păcurărească*. 1886. Nu există culegere de folclor din Transilvania în care ciclul de cătănie să nu fie amplu reprezentat, păstrîndu-ne și transmițîndu-ne amintirea luptelor împotriva lui Napoleon [380], a luptelor de la Solferino [381], Custozza [382], Königgraetz [383] și altele mai puțin importante [384]. Mai nou, aceste cîntece vorbesc despre Galiția primului război mondial [385]. Coșbuc va relua ideea și într-altă poezie, scrisă la începutul primului război mondial și intitulată *Morți, — pentru cine?*, în care, plîngînd soarta celor patru nepoți ai săi ce-și făceau serviciul militar

---

[380] Miron Pompiliu: *Cîntecul lui Bonaparte, după cum se cîntă în Transilvania, în Traian* 1(1869), p. 122, 206.

[381] Pentru bătălia de la Solferino, vezi textele din I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal*. Ediția Adrian Fochi, Buc., 1968, p. 61, 68, 170, 438, 829—830.

[382] Pentru bătălia de la Custozza, vezi *Cărțile săteanului român* 2(1877) p. 158—159.

[383] Pentru bătălia de la Königgraetz, vezi *Transilvania* 8(1875), p. 68—69.

[384] Bătăliile din 1848/9: *Familia* 11(1875), p. 339; cele din 1866: *Cărțile săteanului român* 6(1881), p. 31—33; *Lumina*, Buc., 3(1887/8) p. 522—523 și 4(1888), p. 58—59, 157.

[385] Nicolae Jula: *Versuri populare din „Cîmpul Pîinii" (Orăștie)*, în vol. *Folclor din Transilvania*, Buc., 1962, vol. II, p. 426, nr. 12. Remarcabile întru totul scrisorile în versuri din primul război mondial, scrise de ostașii plecați pe front și de fetele din sat. Iustin Ilieșiu: *Poezii și basme populare din munții Rodnei*, în vol. *Folclor din Transilvania*. Buc., 1967, vol. III, p. 191—230.

Scanned with OKEN Scanner

în armata imperială, denunța încă o dată acest mod de asuprire a statului habsburgic. Denunța încă o dată drama celui ce avea să devină la Liviu Rebreanu, alt năsăudean, Apostol Bologa.

Poezia de care ne ocupăm, pentru a exista, nu avea nevoie să se sprijine pe un prototip folcloric, întrucît ea se bazează pe acea tragică realitate socială și națională pe care am schițat-o mai sus. Cum însă poetul pune discursul poetic în gura unui țăran, proaspăt luat la oaste, era normal ca atmosfera poetică să devină, în mare măsură, folclorică, nu atît prin aglutinarea voluntară și conștientă în corpul poemului a unor motive din lirica populară de cătănie, cît prin oglindirea autentică și veridică a punctului de vedere țărănesc în această problemă. Că o lectură atentă descoperă în țesătura poemului numeroase aluzii la asemenea motive poetice e, credem, mai puțin important, decît faptul că întreaga poezie exprimă atitudinea generală a poporului român din Transilvania împotriva acestui mijloc de asuprire al statului habsburgic [386]. Poetul a cunoscut îndeaproape această atitudine, deoarece el însuși era dintr-o regiune militarizată (Năsăudul, de unde se recruta cel de al doilea regiment grăniceresc român) și el însuși nu și-a reglementat niciodată situația militară, ceea ce a făcut ca mulți ani să nu se poată întoarce în Transilvania [387]. De altfel, poetul a beneficiat de un stipendiu grăniceresc (instituit după desființarea graniței militare, în 1851) în perioada studiilor sale universitare la Cluj [388], așa cum fratele său Leon beneficiase și el la rîndul său de un asemenea stipendiu, în perioada școlarității sale, la liceul din Blaj [389]. Poetul a fost întotdeauna

---

386 Cu totul alta era atitudinea românilor transilvăneni față de armata națională. Astfel, la 1863 s-a cules un cîntec interesant, în care se exprimă dorința tînărului de a trece în România spre a sluji în armata lui Cuza. Îl transcriem în întregime, deoarece arată dezvoltarea conștiinței naționale în epocă: *Munte, munte, piatră seacă,/ Lasă voinicii să treacă,/ Să treacă la România,/ Ma la Cuza-n cătănie.* În timpul primului război mondial, prizonierii români în Italia și Rusia au alcătuit unități de voluntari, care au participat la lupta pentru desăvîrșirea unității de stat a României. Vasile Netea: *Lupta emigrației transilvane pentru desăvîrșirea unității de stat a României*, *Studii*, 21(1968), p. 1145—1163.

387 Abia în 1908, în urma unei amnistii, Coșbuc a putut să-și viziteze rudele din Transilvania. Gavril Scridon: *Cronologia vieții și operei lui George Coșbuc*. Vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 23.

388 Gavril Scridon: *Anii de studenție ai lui George Coșbuc*, *Ibidem*, p. 102—112.

389 I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *op. cit.*, ediția cit., p. 88.

mîndru de isprăvile militare ale grănicerilor năsăudeni, descoperind în ele una din virtuțile strămbune ale poporului român. A și intenționat să scrie un ciclu de poeme, care să glorifice faptele lor de arme [390], dar nu a apucat s-o mai facă. Într-un articol însă a ținut să pomenească despre comportarea vitejească a grănicerilor, în bătălia de la Arcole, în fața lui Napoleon [391].

Să ne reîntoarcem acum la poezia care ne-a prilejuit acest excurs. Ca toate cîntecele populare pe tema cătăniei, și poezia lui Coșbuc e construită pe ideea înstrăinării silite. Astfel, păcurarul transilvănean începe prin a arăta că neamțul e într-adevăr un blestemat (în folclor este omologat cu un „mare cîne"), din moment ce s-a îndurat să-l scoată din satul lui, precum are obiceiul de a face cu toți feciorii frumoși din țară. Cătănia nu i s-ar părea grea, dacă ar face-o în pămîntul său și dacă în armată regimul ar fi omenos și bun. Se plînge, în continuare, că armata te duce în țări străine, unde nu te poți înțelege cu nimenea. Acestei situații îi opune viața sa de pînă atunci, arătînd că trebuie să se despartă de turmă, de codru, de familie, de oile sale, de luncă, de stînă, de petrecerile sătești ale tineretului, de cîntecul lui din fluier și de iubita lui. Ideile nu urmăresc o gradație afectivă anume, ci — ca și în folclor — urmăresc să impresioneze prin cumulativul nediferențiat. Antitetic, ciobanului nostru îi vin în minte cîte i s-au spus despre minunățiile de peste mări și țări (marea, insulele, corăbiile, clima neobișnuită) și arată că toate acestea nu-l pasionează, ca unul ce s-a obișnuit cu lucrurile din țara lui și nu poate suporta dorul de părinți, de frați și de surori, regretul după horile din sat, după petrecerile de la clăci și șezătoare. În final, face un elogiu al vieții păstorești, supărător prin nota idilică predominantă, în contradicție cu ceea ce ne dă viața pastorească și poezia populară. Desigur, acest aspect este opus vieții militare și era natural să dobîndească o anume tentă de idilism. Din păcate, atîta cîtă e, este prea multă. Poezia — ca majoritatea celor folclorice — nu aduce o notă de revoltă, la care ne-am fi așteptat de la cîntărețul revoltei pentru pămînt din *Noi vrem pămînt*, ci se mulțumește să fie o jelanie lungă și obositoare prin repetiție și prin cumulările nediferențiate de care am vorbit.

---

[390] I. Pervain: *George Coșbuc, citindu-l pe Bariț, în Tribuna*, Cluj, 4(1960), nr. 17.

[391] G. Coșbuc: *Românii ținînd drumul lui Napoleon cel Mare. (Episod din istoria militară a românilor ardeleni)*, în *Universul literar* 20 (1902) nr. 13.

Scanned with OKEN Scanner

Spuneam că poezia face aluzii la motivele populare ale ciclului de cătănie și acum e cazul să menționăm cîteva din ele, făcînd trimitere la paralelele folclorice corespunzătoare. Acestea sînt motivul *scoaterii din sat*[392], *al tunderii recrutului*[393], *imposibilității de a veni acasă pînă la terminarea stagiului*[394], *comportamentul brutal al superiorilor*[395], *înstrăinarea totală în țări depărtate cu limbi necunoscute*[396], *despărțirea de munca lui și de obiectele afecțiunii sale*[397], *corăbiile de pe mare*[398], *despărțirea de părinți*[399]. În acest fel, compunerea lui Coșbuc apare ca o sinteză a celor mai însemnate motive ale liricii populare de cătănie. Poetul le va fi putut cunoaște direct, din satul lui, tot așa cum le va fi putut cunoaște din publicațiile vremii, în care apăreau și asemenea doine și cîntece. Ceea ce merită să reținem din toate acestea e faptul că poezia lui Coșbuc are acel caracter sintetic, punînd problema generală a cătăniei și rezolvînd-o poetic pe deasupra motivului artistic particular. Mai merită să notăm că poemul abundă în termeni populari cu caracter etnografic, referindu-se la păstorit *(păcurar, arete, cîrlan, cujbă, păcuină, staniște, comarnic, vătui, întert)*, precum și în termeni populari nespecializați profesional *(rît, sîlhă, huci, nedeie, struț, clacă, arcănea)*. Încă un lucru ni se pare vrednic a fi reținut și anume că poetul folosește versul popular de 7/8 silabe, respectiv tetrapodia pirică acatalectică și catalectică, deși dispunerea strofică a versurilor, în sextine, atenuează în mare măsură impresia ritmică (*abbacc*, în care *a* are 7 silabe, iar *b* și *c* cîte 8). Poezia nu este o reușită. Ea reprezintă mai puțin o prelucrare de motive folclorice, cît o interpretare — de pe poziție țărănească — a unui important aspect al vieții sociale din Transilvania vremii. Materialul folcloric, dacă a fost folosit, a servit mai mult la atmosferizare, decît la construcția însăși a poemului. Ca modalitate artistică, poezia de față face trecerea de la procedeul tratării unor motive folclorice la procedeul creării atmosferei folclorice, a unei anume

---

[392] I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *op. cit.*, p. 314—315.
[393] *Ibidem*, p. 313.
[394] *Ibidem*, p. 415.
[395] *Ibidem*, p. 308, 309, 312.
[396] *Ibidem*, p. 310, 312, 314, 416, 419.
[397] *Ibidem*, p. 308, 312—313.
[398] *Ibidem*, p. 314, 419.
[399] *Ibidem*, p. 310—311, 418. Pentru despărțirea de frați, surori, feciorii din sat, fete, de la șezătoare (ca și la Coșbuc), vezi p. 314—315.

Scanned with OKEN Scanner

mentalități (maniera lui Goga și Blaga). În direcția aceasta va trebui, de altfel, să căutăm reușitele poetului.

c). *Costea*. 1893. Piesa lui Coșbuc are în spatele ei un prototip folcloric de tipul cîntecului DCXXII din culegerea lui *I.U. Jarník și A. Bîrseanu* [400]. Este vorba de acel cîntec de cătănie în care tinerii ce se întorc acasă de la armată, discută despre ce trebuie să se fi întîmplat, în lipsa lor, în gospodăria fiecăruia, respectiv cum s-au stricat uneltele de muncă neavînd cine le folosi, cum au îmbătrînit părinții sau poate că s-au și prăpădit. În notele la cîntecul DCXXII am arătat că acesta nu este autentic popular în adevărata accepție a cuvîntului, ci că e rezultatul unei interesante contaminări a trei texte deosebite (unul din com. Luna, jud. Cluj și două din jud. Alba, comunele Cugir și Hopîrta). Barem ultimele 8-9 versuri sînt chiar o creație a editorilor, un adaos extrafolcloric. Înclinăm să credem că poetul n-a plecat de la textul lui I.U. Jarník și A. Bîrseanu, ci de la vreo variantă folclorică a acestuia (sau a textelor contaminate). Schema poemului coșbucian e aceeași. Costea se întoarce de la război, împreună cu alți doi tovarăși. Ei cîntă, exprimîndu-și cu nostalgie gîndurile ce-i cotropesc la întoarcerea acasă. Cel mai tînăr visează la iubita lui, cu care abia așteaptă să facă nunta. Cel mai mare parcă își vede copilașii alergîndu-i în cale. Numai Costea e trist: el n-are acasă decît pe mamă-sa bătrînă și l-a apucat jalea de ea. Pînă aici poetul însoțește schema folclorică de mai sus; din acest punct, el continuă ideea pe cont propriu. Astfel, tovarășii se despart și Costea grăbește spre casă, îndemnîndu-și murgul în felul obișnuit în folclor. Poetul aglomerează însă tot felul de semne rele, cu care însoțește drumul eroului: începe să-i bată ochiul stîng, iar în turnul bisericii cîntă cucuvaia, semne indubitabile de moarte [401]. Înțelegem precipitarea anxioasă a eroului spre casă. Cînd sosește, își află mama moartă, caldă încă. Culminația afectivă a poemului rezultă din suprapunerea așteptării mamei pînă în momentul sosirii sale peste încercarea lui

[400] *Doine și strigături din Ardeal*. Ediția Adrian Fochi, Buc., 1968, p. 310—311. Notele la p. 725.

[401] S. Fl. Marian: *Înmormîntarea la români*. Studiu etnografic, Buc., 1892, cap.: *Semne de moarte*; p. 3: baterea ochiului; p. 4—5: cîntecul cucuvelei, numită în părțile Năsăudului și „pasărea morților". Reținem acest ultim amănunt, știind că poetul e și el năsăudean, deci se poate să fi fost sensibilizat poetic de această accepție profund funerară a lui.

Scanned with OKEN Scanner

nebunească de a o lua înaintea semnelor rele, spre a o mai afla în viață. Din păcate, finalul diluează tensiunea atît de meșteșugit pregătită pînă aici și eșuează în retorism inutil.

Ceea ce credem că merită a fi subliniat e faptul că poetul pare a ține să rămînă în atmosfera folclorică, chiar după ce izvorul autentic s-a oprit și de aceea aglomerează acele elemente sumbre din lumea credințelor populare. În felul acesta, adaosul lui se armonizează cu ceea ce preluase din folclor. În totul, piesa reușește să se mențină în atmosfera folclorică a cîntecelor de cătănie, care au inspirat-o. Notabil e și faptul că spre deosebire de alte creații, unde folosește procedeele poeziei clasice, în poezia de față Coșbuc impresionează prin tehnica sugerării, prin ceea ce trăiește dincolo de cuvîntul propriu-zis, printr-un semantism latent și derivat, care umple golul grafic dintre strofele subțiri și fragile, poemul avînd o densitate lirică mult mai mare decît arată cele 36 de strofe, respectiv cele 72 de versuri ale sale. Maniera aceasta a mai întrebuințat-o o dată, în poezia *Coloana de atac*.

6. Proiecte cu conținut folcloric rămase în manuscris

Indiscreția de a cerceta hîrtiile unui poet sau scriitor se răsplătește de cele mai multe ori, pentru că aceste documente îți permit să întregești imaginea spirituală a creatorului și te introduc în laboratorul său de creație. Din fragmente fugare, din notițe spontane, din reveniri, ștersături și adausuri, altfel se încheagă imaginea scriitorului, iar contactul spiritual cu dînsul este mult mai direct și, desigur, mai fructuos. Cercetînd unele caiete, aflate în posesia familiei, cercetătoarea Petronela Negoșanu[402] a putut identifica, nu de mult, cîteva „proiecte" cu conținut folcloric. În toate cazurile este vorba de rezumate de basme, pe care cercetătoarea presupune că poetul intenționa să le prelucreze „în proză sau vers". Printre acestea, citează poveștile: *Fata din Dafin*, *Spaima zmeilor*, *Fata lui Roșu*, *Dafin Crai*, *Fata și pescarul*, *Prier Orb*. Singurul rezumat pe care ni-l comunică cercetătoarea nu ne poate convinge că poetul ar fi avut, în realitate, intenția de a le prelucra. Asemenea rezumate se găsesc și într-alte hîrtii ale poetului, fără a mărturisi o finalitate poetică, ci numai interesul

[402] Petronela Negoșanu: *Prin laboratorul poetului. Inedite*, în *Luceafărul* 9(1966), nr. 37(228), p. /7/.

pe care poetul îl manifesta pentru folclor în general. Ar fi trebuit ca cercetătoarea să adune acele indicii obiective care să probeze că poetul a încercat, în mod real, prelucrarea acestor materiale. Dar poate că cercetătoarea nici nu și-a propus un asemenea lucru și ar fi injust să-i reproșăm ceea ce nu a intenționat să facă. Reproșăm autoarei faptul că nu a dat conținutul tuturor pieselor enumerate, spre a putea încerca descifrarea intențiilor poetului și o eventuală direcție a interesului său, de îndată ce le-a notat și reținut. În felul cum ni s-au transmis aceste informații, ele servesc prea puțin la înțelegerea personalității poetului și operei sale. Un lucru este totuși cîștigat și anume faptul că manuscrisele poetului mărturisesc un interes mult mai larg pentru izvoarele folclorice, decît ne îngăduia să presupunem opera sa publicată.

Manuscrisele sale păstrate la Biblioteca Academiei R. S. România [403] consemnează însă nu mai puțin de 9 veritabile proiecte ale poetului, în sensul că materialele se află în diferite stadii de prelucrare, ceea ce dovedește că G. Coșbuc — în mod absolut cert — a fost preocupat de versificarea lor, dar, din motive pe care nu le putem decît bănui, nu le-a dus pînă la capăt. Unele din ele dovedesc că poetul le-a reluat în două sau mai multe rînduri (folosește mai multe creioane, diferit colorate, care permit determinarea formei inițiale și a celor subsecvente). Ceea ce lipsește, în toate cazurile, este posibilitatea datării lor. În mod global, pornind de la faptul că se găsesc printre alte producții datate sau databile (ulterior, prin publicare), credem că toate aceste 9 proiecte se plasează după 1889, în epoca bucureșteană a vieții și activității sale. Vom încerca descrierea tuturor acestor materiale, reținînd, atunci cînd va fi nevoie, numai versurile deplin închegate. Nu încercăm să le dispunem într-un anumit fel, deoarece fiind simple însemnări fără finalizare, nu știm ce anume ar fi devenit; iar o clasificare a materialelor care să urmeze pe cea îndeobște acceptată pentru documentele folclorice nu este eficientă în cazul de față. Cuprinderea lor ca gen folcloric este foarte largă. Avem astfel: balade, cîntece, legende, descîntece, expresii idiomatice. Ce vor fi devenit ele în intenția poetului nu putem ști, izvorul lor folcloric este însă foarte vizibil și ușor identificabil. Desigur, nu este cazul să întîrziem asupra lor mai mult decît o cere economia

[403] B.A.R., Arhiva George Coșbuc, mapa VII, 3 b.

Scanned with OKEN Scanner

prezentei lucrări. Singura accepție în care le studiem este aceea de simptom.

a). *Cearta cucului cu corbul.* Motivul e larg răspîndit în folclor și e atestat încă în evul mediu. Este vorba de acel „contrast" între iarnă și primăvară, *Conflictus veris et hiemis,* consemnat încă într-o poezie a lui Alcuin [404]. Dacă însă în poezia populară semnificația piesei se limitează la contrastul de mai sus, se pare că G. Coșbuc intenționa să ducă mai departe simbolismul celor două păsări (corbul = moartea, cucul = viața), deoarece partea centrală a proiectului cuprinde următoarea formulare: — *Ce să știi tu, negre coarbe?/Viața-i veșnic călătoare,/ Moartea stă pe loc.* De altfel, poetul a făcut și într-altă parte această identificare: atunci cînd căuta elementele mitice ale bocetului [405]. Opune, astfel, multiformitatea schimbătoare a existenței inerției și stagnării ce reprezintă moartea. Viața e principiul activ, moartea e stagnarea, oprirea. De aceea, în continuare, poetul trasează un tablou proaspăt de viață cîmpenească: *Uite, plugurile-n zare/ Și din jos, din văi/ Vin neveste cu mîncare;/ Pe cărări, mergînd de mînă,/ Fete cu flăcăi,* în care predomină imaginea muncii și strădaniei omenești și care se încheie cu zugrăvirea iubirii. Cîteva rînduri stinghere, aruncate în final, introduc în țesătura poemului imaginea folclorică atît de cunoscută: *Primăvară, mama noastră* și *Maica noastră, primăvara,/ Care-mbracă-n verde țara.* Tema aceasta l-a interesat și într-alte împrejurări. Astfel, la B.A.R. mapa VII, 3 a, aflăm încă o dovadă a acestui interes. Aflăm urmă-

---

[404] Ovid Densusianu: *Viața păstorească în poezia noastră populară,* Buc., ed. 1943, p. 26 și, în note, p. 164. Pentru tot ciclul acestor „disputationes", vezi Gaston Paris: *Mélanges de littérature française du moyen âge,* Paris, 1912, p. 574—575, 578; Alfred Schossig: *Der Ursprung der altfranzösischen Lyrik,* Halle, 1957, p. 240. Două variante, în B.A.R., ms. rom. 4952 (răspunsuri la chestionarul Th. D. Speranția din 1906), prima din Pinoasa-Gorj, culeasă de învăț. Al. C. Sgondea; a doua din Prigoria-Novaci, culeasă de învăț. C. Rădulescu. Cearta dintre păsări este pentru dreptul de a rămîne în codru: *Foaie verde de molotru,/ Se ceartă cucul cu corbul/ Care au să șază-n codru.* Alte variante în Teodor Bălășel: *Cîntece populare oltenești.* Ediția Gheorghe Alexe și Vasile D. Nicolescu, în vol. *Folclor din Oltenia și Muntenia.* Buc., 1967, vol. II, p. 628—629 și Ovidiu Papadima: *Cu cît cînt, atîta sînt.* Buc., 1963, p. 486: cucul cu moartea; p. 489: soarele cu moartea, Cunoaștem și o apreciere a lui Coșbuc asupra valorii literare a motivului, în G. Coșbuc: *Din popor,* în *Șezătoarea săteanului* 10(1908), nr. 1, p. 5—8: „dumnezeiesc de frumos e bocetul trandafirului... dar îndrăcit de frumos e cîntecul certei dintre corb și cuc".

[405] G. Coșbuc: *Bocetul,* în *Familia* 37(1901), p. 279.

Scanned with OKEN Scanner

toarea notație a poetului: *Primăvară, mama noastră,/ Suflă bruma din fereastră/ Și zăpada de pe coastă*, continuînd cu: *Să-mi aud cerul tunînd,/ Să văd noru fulgerînd,/ Ierbulița-n șesuri dînd,/ Să-mi văd focuri pe afară,/ Copilași-n pielea goală,/ Caii-n cîmpuri nechezînd/ Și voinici pe plai suind*. E posibil ca poetul să fi intenționat ceva în sensul eminescienei *Revedere*, unde e vorba de contrastul dintre perenitatea naturii și fragilitatea existenței omenești, interpretînd lucrurile foarte personal, într-un mod pe care, din păcate, din cauza stării fragmentare a textului, nu-l mai putem deslușî azi.

b). *Bătrînul Novac*. Proiectul e mult mai fragmentar decît cel discutat anterior. A fost tratat în două reprize, ceea ce arată vă a întreținut la poet un interes mai viu și mai îndelungat. În prima repriză, poetul a aruncat cîteva versuri descriptive, urmărind prezentarea eroului nici ca haiduc, nici ca oștean, ci ca un gen de „pater familias", de erou patriarhal, închipuind statornicia unui neam, confundîndu-se cu natura, comunicînd cu toate regnurile. În cea de a doua repriză, poetul încearcă schițarea portretului moral al eroului. Astfel, bătrînul Novac ne este prezentat ca fiind preocupat de viitor: *gîndul îi fuge la vremea de mîne*, împrumutîndu-i-se aceeași imagine puternic contrastantă a lumii. Față de nemișcarea aproape minerală a eroului, poetul consemnează explozia de viață a primăverii: *copacii dau muguri, pluguri* umblă pe coaste, iar *Gruia*, feciorul său, îi vine în minte. Aceeași idee a perenității naturii și caducității omenești, dar și ideea continuității omului în specie. Dacă știm că și-ntr-alte împrejurări s-a ocupat de cuplul Novac și Gruia, încercînd o interpretare mitologică a lui în sens solar [406], nu ne vom mira de modul prezentării din acest proiect.

c). *Intrecerea oenologică dintre moldovean și muntean*. Prima atestare documentară a motivului apare încă la Dimitrie Cantemir [407]. George Coșbuc urmează întocmai schema acestuia. Asistăm, de fapt, la un dialog între cei doi protagoniști ai întrecerii.

---

[406] B.A.R., arhiva George Coșbuc, mapa VII, 4, carnet E, unde aflăm anume „explicări poporale", ca: încrederea în Dzeu = Gruia și Novac; corbul = rugăciunea; temnița = păcate, nevoie; Novac deghizat = Dzeu.

[407] *Descrierea Moldovei*. Ediția Gheorghe Adamescu, p. 164 (II, 17). Vezi discuția, în Adrian Fochi: *Dimitrie Cantemir, etnograf și folclorist*, I în *Revista de etnografie și folclor* 9(1964), p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

Munteanul îl provoacă pe adversar, după care acesta ripostează cerînd să i se mai aducă un rînd de vin. Finalul consemnează vrednicia și victoria moldoveanului. De remarcat, în final, faptul că poetul utilitează o expresie idiomatică, una din acele zicători care l-au interesat atîta întotdeauna. Și de zicătoarea aceasta: *(a-ți găsi Bacăul)* s-a ocupat în studiile sale[408]. Piesa are, cum se vede, un pronunțat caracter umoristic, care se încadrează organic în modalitatea specifică a umorului coșbucian.

d). *Mărgărita*. Poemul, deși nefinisat, este complet. E format din două catrene plus un refern, alternînd cu două terține. Sistemul rimelor este definitivat. Cu toate acestea, impresia generală este de simplă schiță. Flăcăul reproșează iubitei sale Mărgărita glaciala ei indiferență față de el, după care încearcă s-o convingă (pentru aceasta folosește blestemul) că nu are intenția de a-și bate joc de ea și de ai săi. El este sincer îndrăgostit de ea (la modul folcloric, e cotropit de dragoste, devenind neom), atît de îndrăgostit încît ar da oricît, chiar doi boi, vrăjitoarei care i-ar putea face ca să n-o mai iubească, recîștigîndu-și liniștea și redevenind *om de pace*. Abia ultima strofă explică atitudinea lui și a fetei, deoarece pune în contrast situația socială a amîndurora: el e bogat, Mărgărita e săracă. Contrastul între fata bogată și fata săracă este frecvent în folclor. E de ajuns să menționăm că în catalogul de motive al lui Al. I. Amzulescu [409] se transcriu nu mai puțin de 14 variante din Transilvania și Banat, fără a se înregistra absolut toate variantele motivului cunoscute pînă azi. De altfel, acest motiv a fost tratat de poet în piesa *Dușmancele* din volumul de *Balade și idile*. În proiectul pe care îl analizăm, discuția nu se poartă între cele două rivale aspirînd la dragostea aceluiași fecior, ci direct între feciorul bogat și fata săracă, mergîndu-se pe canavaua cunoscută, feciorul încercînd să înfrîngă rezerva și neîncrederea fetei.

---

[408] G. Coșbuc: *Explicarea unor zicători*, în *Vatra* 1(1894), nr. 3, p. 94, mergînd pe urmele lui B. P. Hasdeu: Bacăul era vamă principală; pînă acolo umblai cum umblai, dar de acolo înainte ți se înfunda, dădeai de dracul, îți găseai capacul, dădeai de om. Altă dată e însă de altă părere, pornind de la o etimologie populară: *măcău>bacău*.

[408] Al. I. Amzulescu: *op. cit.*, vol. I, p. 195, nr. 239: *Două surățele*, tip. III.

e). *Brumarul*. Motivul e unul din cele mai vechi cunoscute și apare în foarte numeroase variante. În același catalog al lui Al. I. Amzulescu îl întîlnim citat de 18 ori[410], dar se cunosc mult mai multe variante decît cele de acolo[411]. Materialul poetului nu urmează prototipul folcloric, lipsindu-i atît partea epică de la început (întîlnirea Brumarului cu fata), cît și partea dramatică din final (discuția dintre amîndoi). Starea prea fragmentară a proiectului nu permite reconstituirea vreunei intenții poetice. Versurile nu se așează într-o suită organică, reprezintă schița sumară a unei idei. Poetul atașează la acestea, într-un mod tot atît de incoerent, și alte cîteva reminiscențe folclorice. Astfel, notează un vers dintr-un cunoscut cîntec de jale din culegerea lui Jarník-Bîrseanu, încadrat în cap. „Jalea orfanului": *Struguru bătut de brumă*[412], precum și unele expresii, pe tema căderii brumei. Starea extrem de fragmentară a materialului nu permite nici o încheiere privitoare la ce va fi intenționat poetul, dacă ar fi continuat să prelucreze motivul.

f). *Legendă biblică*. Este vorba de un pasaj biblic privind pe profocii Ilie și Elisei. Materialul este interpretat umoristic și legătura cu folclorul și-o mărturisește prin faptul că se vrea comentariu glumeț la unul din cele mai răspîndite motive plastice ale imageriei populare din Transilvania, respectiv scena ridicării lui Ilie la cer, care încredințează ucenicului său haina lui (motivul e foarte frecvent pe icoanele pe sticlă din Transilvania). Ultimul vers al pasajului pare a avea funcție de ritornelă.

g). *Descîntec*. Fragmentul încearcă să valorifice formula finală exorcizantă a descîntecelor, prin care răul este amenințat și îndemnat să părăsească pe cel bolnav. Este, de fapt, încercarea de a valorifica partea lirică, de blestem, a descîntecelor. Nu se poate ști ce anume urmărea poetul cu aceasta, dar cît cuprinde fragmentul e plastic și expresiv. De reținut și că, în exemplul acesta, poetul utilizează și elemente de ritmică și metrică populară (de pildă, rimele interioare care simetrizează versurile).

---

[410] *Ibidem*, p. 193, nr. 235.

[411] În I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal*. Ediția Adrian Fochi. Buc., 1968, p. 487—488 și 877—878, se dau nu mai puțin de 7 variante ale motivului, culese acum o sută de ani.

[412] *Ibidem*, p. 279.

Scanned with OKEN Scanner

h). *Motive disparate.* Este vorba de cîteva miniaturi (catrene) introduse de versuri tipice pentru un cîntec de cătănie și pentru două cîntece antiecleziastice. În primul caz e vorba de versul: *Bată-l crucea pe-mpăratul* care în folclor introduce un text umoristic: *Că mi-a cătănit bărbatul./ Dar nu l-a cătănit bine/ C-am auzit că iar vine* [413]. În cel de al doilea e vorba de versul: *Bată-l crucea pe popa,* care se continuă cu: *Că mi-a spovedit mîndra./ Nu știu ce canon i-a dat, /Că pe mine m-a lăsat* [414]. Poetul modifică însă versul al treilea, după cum urmează: *Nu știu ce-i găsi păcat.* În fine, e vorba de versul: *Spovedi-m-aș, spovedi,* cu o continuare umoristică de același ordin. În general, materialul e foarte fragmentar, constînd, de fapt, din cîteva versuri aruncate pe hîrtie, parcă fără vreun rost anume. De aceea ne abținem de la orice comentariu.

f). *Cîntec de leagăn.* Am lăsat la urmă o piesă destul de închegată, deoarece e mai depărtată de o sursă folclorică anume, dar cu ecouri sensibile din această direcție. Astfel, materialul cuprinde motivul general al urării mamei pentru creșterea copilului. Piesa poetului e introdusă de un vers cu sens optativ: *Plugărelul drag al mamei,* după care poetul intră în ceremonial și basm. Proiectul de care ne ocupăm aici pare să se fi materializat în poemul *Lîngă leagăn.* În rest materialul din manuscris e divergent față de poemul publicat și dacă între ambele texte există, cu adevărat, o relație de filiație, atunci ne putem da seama cu cîtă greutate reușea poetul să străbată drumul de la proiect pînă la realizare. Aceasta ar spulbera acea legendă despre facilitatea sa de improvizație, care-l ducea înspre superficialitate. Cu toată starea fragmentară a materialului, nu i se poate tăgădui o anume frăgezime interioară și o delicatețe plină de cele mai calde nuanțe de sentiment.

După cum s-a putut vedea, în toate cazurile analizate, e vorba de preluarea unor motive folclorice de mare circulație, cu intenția manifestă de a le prelucra prin prizma concepțiilor poetului, încărcîndu-le cu semnificații lirice mai adînci, cu o simbolistică mai cuprinzătoare. Poate tocmai nepotrivirea dintre motivul destul de osificat și intenția poetului, neconcordanța dintre capacitatea materialului tradițional și conținutul nou pe care poetul vroia să-l

---

[413] I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *op. cit.*, p. 352, text CLXXIV.

[414] *Ibidem*, p. 471, text CCCXVI.

Scanned with OKEN Scanner

toarne în cuprinsul lui au făcut ca toate aceste materiale să rămînă în formă nedesăvîrșită, în situația de simple proiecte.

★

Acestea fiind zise, putem încerca formularea concluziilor la acest capitol.

O primă observație se referă la însuși inventarul de motive și teme folclorice pătrunse în opera sa. În legătură cu aceasta, sînt de reținut următoarele: pînă acum au fost identificate științific doar două asemenea subiecte: *Crăiasa zînelor* de către G. Bogdan-Duică și I. Breazu și *Filozofii și plugarii* de către Dumitru Pop. Despre celelalte subiecte s-a vorbit mai mult sau mai puțin vag, mai degrabă la modul impresionist și eseistic, fără analiza atentă a fiecărui caz în parte și apoi a tuturor cazurilor la un loc. Numai în privința așa-ziselor sale „basme", cercetările au mers mai în adîncime. De aceea, pînă azi, nu se cunoaște nici cantitativ, nici calitativ, ce rol a jucat folclorul în structurarea specifică a operei sale. Nu se știe, de asemenea, ce anume subiecte a valorificat și, mai ales, nu se știe cum a valorificat această categorie de împrumuturi. De aici strădania noastră de a întocmi un inventar al subiectelor de origine folclorică, care să cuprindă, dacă nu toate, măcar partea cea mai mare și mai elocventă din ele. În felul acesta, ținînd seama de stadiul cunoștințelor noastre actuale și de posibilitățile personale de informare, am ajuns să identificăm sursa folclorică la încă 40 de cazuri, avînd — în momentul de față — un număr de 42 de texte de origine folclorică indubitabilă. Dacă raportăm această cifră la numărul total de circa 600 de titluri care, după opinia bibliografilor, formează opera poetică a lui George Coșbuc, constatăm cu surprindere că ea reprezintă abia 7%, ceea ce este extrem de puțin față de opinia curentă. Cantitatea aceasta neglijabilă nu este un aspect neglijabil al problemei pe care o studiem. E destul să arătăm aici că poemele sale cu subiecte împrumutate din poezia germană se ridică la cifra de circa 50 [415], deci 8,33%, ceea ce arată că inspirația folclorică este, în tot cazul, mai prejos. Interesul său pentru subiectele de origine folclorică a fost însă mai larg decît proporția arătată mai sus. Astfel, printre manuscrisele sale, am mai putut identifica 9 proiecte pe motive

[415] Vasile Voia: *George Coșbuc și poeții germani din sec. al XIX-lea*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, p. 157.

Scanned with OKEN Scanner

populare, în diferite stadii de prelucrare. Dar chiar dacă ne-am raporta la suma totală a acestor texte, respectiv 51 de piese (42 poeme + 9 proiecte), cifra e mult sub 10%, reprezentînd abia 8,50%, cam tot atît cît reprezintă subiectele împrumutate din poezia germană. Reținem, așadar, că mai puțin de o zecime din poemele lui Coșbuc, realizate de-a lungul unei cariere poetice de peste 30 de ani, are o sursă folclorică certă. Nu aspectul cantitativ este deci cel care trebuie relevat, în primul rînd, atunci cînd se vorbește despre folclorismul operei sale.

Dacă stăm să apreciem faptele sub aspectul lor calitativ, se constată că, în general, piesele de inspirație folclorică nu fac parte din fondul de aur al creației sale. Într-adevăr, pentru aceasta nu avem altceva de făcut decît să ne raportăm la înseși indicațiile poetului. Coșbuc a fost foarte exigent în ce privește selecționarea poemelor ce au intrat în culegerile sale definitive. Numai 10 din ele au fost reținute pentru a figura în marile sale volume de versuri și anume: *Baladă albaneză*, *Romanță*, *Crăiasa zînelor*, *Brîul Cosînzenii*, *Ideal*, *Cetatea Neamțului*, *Muntele Rătezat*, *Sărindar*, *Cicoarea*, *Armîngenii*, ceea de reprezintă abia un sfert din totalul acestor piese. Toate celelalte au rămas risipite prin felurite periodice, poetul neînvrednicindu-le cu vreo apreciere specială. Se poate spune că severitatea cu care Coșbuc și-a considerat opera a avut temeiuri obiective. Într-adevăr, majoritatea acestor piese datează din perioada de tinerețe a poetului și mărturisește suficiente stîngăcii și imperfecțiuni de ordin formal, care să explice înlăturarea lor din volumele cu caracter definitiv. Desigur, nici acesta nu este un aspect lipsit de interes pentru cercetare.

Și pentru că, cu observația de mai sus, am atins în treacăt problema cronologiei operei sale, trebuie să arătăm că efectiv cea mai mare parte a acestei categorii de creații a fost realizată înainte de stabilirea poetului la București, în perioada sibiană mai ales, dar reluînd motive și teme tratate anterior, încă la Cluj și la Năsăud. Este clar deci că acest contingent de creații ține de epoca de tinerețe, cînd poetul își căuta drumul și își scruta dimensiunile personalității artistice. Ucenicia sa poetică stă astfel sub semnul artei folclorului, abia cu intrarea în epoca de maturitate a talentului său, poetul evoluînd spre alte forme de asimilare a spiritului popular în opera sa. E posibil ca această evoluție să fi fost dictată de însuși mediul cultural nou în care își strămutase penații, deci prin întreruperea legăturii sale organice și vii cu folclorul pe care o constatăm în

Scanned with OKEN Scanner

perioadele anterioare, dar tot atît de bine se poate ca ea să fi fost determinată — cum e și mai plauzibil — de factori interni, de natură psihologică, ținînd de temperamentul său poetic și de forma talentului său. Oricum, un lucru este cert: după instalarea sa la București, Coșbuc nu mai versifică motive de basm popular, rămîne însă la legendă în a cărei modalitate artistică găsea posibilități sporite de alegorizare și se îndreaptă spre lirica populară, care-i oferea chenarul formal pentru idilele sale. Deci, ceea ce ni se pare esențial de reținut e faptul că o dată cu părăsirea Transilvaniei, Coșbuc părăsește sursa folclorică directă. Tot ce a fost înainte constituie exercițiul normal pentru a ajunge la descoperirea timbrului poetic propriu, la definitivarea personalității sale artistice, la clarificarea sa interioară. De aceea poetul nici nu a insistat mai mult asupra acestei creații juvenile și n-a inclus-o în volumele sale definitive. Cum am văzut însă dintr-un capitol anterior, perioada bucureșteană, în care inspirația folclorică diminuează brusc, se caracterizează prin studiile sale asupra folclorului. Putem spune, așadar, că, o dată părăsită inspirația de sorginte folclorică, poetul face un alt pas în abordarea culturii populare, trecînd la studierea folclorului.

Dacă urmărim cu atenție izvorul folcloric al acestor piese, constatăm alt fapt surprinzător și anume că numai unele din ele au în spatele lor un izvor folcloric propriu-zis; majoritatea lor par a fi de origine cărturărească. Aici se cere o explicație. Astfel, prin izvor folcloric propriu-zis trebuie să se înțeleagă procesul de apropriere pe cale tradițională a subiectelor. Așa ceva s-a putut petrece, în mod absolut sigur, numai cu vreo 4 texte: *Filozofii și plugarii*, *Pe pămîntul turcului*, *Blăstem de mamă* și *Petrea*. Primele două Coșbuc la deținea de la Ion Goriță, din auzite, deci în condiții folclorice autentice. Subiectele de basm le va fi putut deține tot în asemenea condiții, însă aici ne bizuim numai pe ipoteză. În schimb, toate celelalte piese din șirul celor analizate par, mai degrabă, să-i fi ajuns la cunoștință prin intermediul lecturilor sale foarte variate. Este deci posibil ca poetul să nu fi știut, în toate cazurile, că are de-a face cu materiale folclorice (e cazul poemelor inspirate din poezia germană, de pildă), tratîndu-le, în consecință, la fel ca pe celelalte împrumuturi ale sale. Interesant e însă faptul că instinctul său foarte sigur l-a dus inevitabil, deși pe alte căi, tot înspre folclor.

Scanned with OKEN Scanner

O altă observație ce se impune se referă la faptul că numeroase din motivele prelucrate de poet nu fac parte din folclorul românesc, ci din folclorul universal. Menționăm, aici, ca trăsătură caracteristică, faptul că 7 poeme cel puțin (*Baladă albaneză*, *Angelina*, *Nușa*, *Romanță*, *Draga mamei*, *Blăstem de mamă*, *Petrea*), fac parte, într-un fel sau altul, din folclorul sud-est european. Se cunoștea pînă acum propensiunea poetului pentru subiectele dure, neguroase, de origine nordică, în general, germanică. Iată însă că descoperim de astă dată și subiecte meridionale, care, dacă au aceeași desfășurare violentă și aspră (creatoare de baladă), aduc cu ele o atmosferă de alt gen, crudă și luminoasă, fără nuanțe și tranziții, redusă la gestul omenesc elementar. Excepție face poemul *Blăstem de mamă*, unde fondul este de coloratură macabră, medievală, cu îndulcirile specifice ale provenienței sale din folclorul românesc.

La caracterizarea de mai sus, trebuie să se mai adauge faptul că poetul, alegîndu-și astfel de subiecte, a operat o selecție riguroasă într-un material mult mai larg. Această alegere trebuie să fi mers pe două coordonate: felul talentului său cu caracteristicile temperamentului său artistic, pe de o parte, și calitatea subiectelor care, în toate cazurile, oglindesc situații de conștiință fundamentale, etern umane, pe de altă parte. E vorba deci de subiecte universale, prin circulație, și generale, prin semnificație, referindu-se la viața de familie, la poziția etică a membrilor familiei în cadrul acestei instituții, în mod special. Abordînd asemena subiecte, Coșbuc tindea la universalizarea mesajului său poetic și pentru a face sensibil acest lucru, menționăm aici cîteva din aceste motive universale și eterne. Întîlnim, astfel, motivul „proba iubirii" (unde se face ierarhizarea dragostei paterne, materne, fraterne, pînă la dragostea propriu-zisă a doi îndrăgostiți); motivul „întoarcerea soțului" (care reia tema fidelității conjugale, tratată încă în *Odiseea*); motivul „soția necredincioasă" (alt motiv universal, izvorît din inegalitatea socială a celor două sexe), motivul „natura indiscretă" (paralelă la „natura indiferentă" față cu destinul omului) sau altele ca: „dragostea de mamă", „gelozia între surori", „dragostea nepermisă", „dobîndirea nevestei", „călătoria fratelui mort", „întrebările cu primejdia vieții" etc. Precum se vede din simpla înșirare de motive, e vorba aici de situații psihologice fundamentale și, în consecință, de teme universale și eterne.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul a abordat aceste subiecte în mod foarte variat, în funcție de specificul fiecăruia în parte. Uneori s-a păstrat în atmosfera folclorică, atît în ce privește conținutul, cît și forma, așa încît materialele respective pot servi folcloristului ca documente despre circulația unor anumite motive sau teme. Așa e cazul cu *Filozofii și plugarii* ori *Blăstem de mamă*. Alteori, însă, a părăsit convenția artistică a folclorului, tratînd subiectele la un nivel superior, cu o semnificație și simbolistică speciale. Acesta este, în general, cazul basmelor sale, care nu reprezintă simple versificări de narațiuni populare, ci creații originale, cu folosirea șablonului și formulei populare. Coșbuc se lasă uneori sedus de procedeele specifice ale artei orale, folosind sistemele de paralelisme, simetrii și repetiții (anadiploze, anaforale, adynaton, figura etymologica) și de tot atîtea procedee de versificație, păstrînd metrul și ritmul (tetrapodiile și tripodiile pirice în variante catalectice și acatalectice), tot așa cum alteori se îndepărtează de asemenea canoane, creînd o formă personală, profund originală și unică în poezia noastră prin varietate și bogăție. În această situație sînt iarăși basmele și snoavele sale. Convenția folclorică pentru acestea e proza, poetul însă le versifică, urmînd un exemplu tradițional în literatura noastră, ceea ce e însă cu totul altceva.

Concluziile capitolului se pot așadar sintetiza în următoarele 7 puncte:

1. numai un mic procent din poeziile lui Coșbuc au sursă folclorică indubitabilă;

2. calitativ, această producție este sub nivelul marilor sale reușite artistice;

3. interesul său pentru asemenea subiecte, chiar dacă nu l-a părăsit toată viața, ține, mai ales, de perioada formării sale ca poet;

4. cele mai multe creații din această categorie nu au un izvor folcloric direct, ci mijlocit de carte;

5. multe din ele sînt din folclorul universal, chiar cînd poetul a dezvoltat versiunea românească a unor asemenea subiecte;

6. în general, instinctul său poetic l-a împins către marile subiecte cu caracter fundamental, cu simbolistică etern umană;

7. poetul a aplicat acestor materiale un tratament diferențiat, nesablonat, în funcție de conținutul motivelor și de capacitatea lor de universalizare și transfigurare artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV

ASIMILAREA MENTALITĂŢII FOLCLORICE, CA TREAPTĂ CALITATIV SUPERIOARĂ, ÎN CREAŢIA POETICĂ A LUI *GEORGE COŞBUC*

Scanned with OKEN Scanner

Arătam, într-o subconcluzie a capitolului anterior, că nu în cantitatea motivelor folclorice tratate rezidă așa-zisul folclorism al operei lui G. Coșbuc. Într-adevăr, cantitatea acestor motive este relativ redusă (7%), iar calitatea artistică a prelucrărilor sale de acest fel este în urma realizărilor majore. De aici concluzia, de ordin general, că nu în acest contingent de creații rezidă caracterul folcloric al operei sale. Toată creația sa e însă impregnată profund de spiritul autentic al folclorului, și acestui capitol îi revine sarcina de a pune în lumină modul în care poetul a asimilat mentalitatea populară în opera sa, colorînd-o specific și acordîndu-i o ținută nouă și originală. Adevărul e că seva folclorică circulă în toate plăsmuirile sale, la niveluri de structură diferite și în forme și cu intensități diferite. Ea se face simțită, mai ales, în străfundurile sale lirice. Nu este vorba aici de o asimilare exterioară și ornamentală, ci de o asimilare de categoria automatismelor psihice, care fecundează materia poetică și o modelează din interior. Poezia lui crește din sugestiile abisale, de substanță folclorică, ale sufletului său. El vede satul cu ochii țăranului din el. Pentru a detecta fenomenologia asimilării filonului folcloric în opera sa, cercetarea trebuie să se îndrepte în patru direcții deosebite. În primul rînd, trebuie să pună în lumină încercarea lui de a alcătui o așa-zisă „monografie etnopsihologică a satului", apoi încercarea lui de a reconstitui o mitologie românească și, în ultimă instanță, să urmărească unele probleme de tehnică poetică, respectiv aglutinarea citatului folcloric și adoptarea unor procedee artistice din poetica specifică a folclorului. Important de semnalat, de la bun început, e faptul că astfel ne apropiem de marile sale capodopere.

Scanned with OKEN Scanner

1. Monografia etnopsihologică a satului românesc

Poetul n-a urmărit, în mod expres și conștient, o asemenea operă. El a mărturisit că și-a dorit să înzestreze literatura română cu o epopee, pornind, în alcătuirea ei, de la basm. A eșuat însă. Octavian Goga a avut, mai tîrziu, probabil însă la sugestia operei lui Coșbuc, o asemenea intenție, despre care s-a exprimat explicit. El îi mărturisea lui D. Caracostea că a „pornit în literatură de la ideea monografică a unui sat", considerînd că „satul reprezintă prin sine unitatea organică a sufletului acestui popor" și a dorit astfel să dea „monografia sufletească a satului, cu toate frămîntările lui, cu tot ce e zvîrcolire în el" [1]. Coșbuc nu a exprimat niciodată o asemenea ideee, însă opera sa mărturisește, în toate încheieturile sale, că poetul a urmărit totuși o asemenea idee de ansamblu. Spre deosebire însă de Goga, la care asimilarea folclorului este difuză și infuză în același timp, la Coșbuc ea este mult mai vizibilă, pulsînd cu mai multă vigoare și uneori chiar cu o anume ostentație și manifestîndu-se la toate nivelele structurale ale creațiilor lui. Aceasta a făcut ca, încă de la început, Coșbuc să fie etichetat drept „poet al țărănimii". În poezia lui, viața satului se desfășoară în cadrul unor manifestări colective fundamentale, a căror periodicitate o menține în strînse canoane tradiționale, exprimînd însăși esența spiritualității poporului nostru. De aceea, poezia lui atacă momentele capitale ale vieții omenești, cum ar fi nunta și înmormîntarea, momentele ritmice ale anului etnografic, cum sînt colindatul și petrecerile populare de primăvară (Floriile, Paștele, armindenul), are ca obiect unele credințe și superstiții populare, precum și cîteva aspecte importante ale vieții obștești, legate de muncă, de petrecerile populare și de aspirațiile țărănimii. În acest fel, sîntem obligați să cercetăm, în ordine, creațiile sale care au ca obiect: a). obiceiurile legate de viața omului, b). obiceiurile legate de anul etnografic, c). diferite credințe și superstiții ori practici magice populare și d). alte elemente de mentalitate rurală. Cu acestea, am expus și planul cercetării.

a). *Obiceiuri legate de viața omului.* După cele mai noi cercetări, aceste manifestări folclorice „în formă izolată de act ritual

---

[1] Constantin Cubleșan: *Coșbuc și monografia satului*, în *Tribuna* 10(1966) nr. 36, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

sau de complexe ceremoniale, pregătesc, întovărășesc sau execută schimbări profunde de stări calitative în viața individului, raportată la colectivitate... Relațiile și procesele sociale sînt astfel ordonate, încît orice acțiune și reacțiune să se producă în interiorul unor unități de viață în modul cel mai propriu lor. Totul este reglementat după nevoile, structura și la nivelul general al colectivității. Orice schimbare, pentru a fi acceptată, pentru a fi valabilă, are nevoie de girul acesteia și de anume acte care se produc în mod necesar" [2]. Cu cît o comunitate umană e mai puțin dezvoltată sau mai primitivă, cu atît aceste complexe ceremoniale au o importanță mai mare în viața individului și a societății [3], impunîndu-se cu puterea de constrîngere a unor legi tradiționale, imuabile. În același sens gîndește și Coșbuc. El află în ele pilonii cei mai trainici ai vieții spirituale din satul tradițional și de aceea insistă asupra lor. Desprindem de aici ideea după care, fără a înțelege precis funcția unor asemenea ceremonii în viața satului, nu este cu putință a descifra sensurile profunde ale mentalității țărănești (id est populare). Coșbuc găsește însă că nu toate evenimentele de acest gen se pot exprima în artă, de aceea se oprește numai la două din ele, capitale însă: nunta și înmormîntarea. Ambele sînt capabile să creeze artă, atît prin fastuoasa lor desfășurare ceremonială, cît mai ales prin trena lor filozofică, punînd în discuție semnificația însăși a vieții omenești. În tratarea acestor subiecte, Coșbuc a întrebuințat toată măiestria poetică de care era în stare, poemele „Nunta Zamfirei" și „Moartea lui Fulger" constituind culmea creației sale și demonstrînd specificitatea capacității sale creatoare.

„Nunta Zamfirei" este îndeobște considerată drept capodopera artei lui Coșbuc și faptul este indiscutabil. Poemul înfățișează optimismul și cumințenia poporului, consfințite de datini imemoriale. Nu este însă vorba, așa cum s-a crezut [4], de o mărire a proporțiilor unei nunți obișnuite țărănești, de epicizarea pe plan fabulos a unei ceremonii tradiționale, ci de cea mai autentică prezentare a nunții sătești, despre cea mai veridică oglindire a ei. Într-adevăr, pentru țăran, nunta este un moment esențial al

---

[2] Ernest Bernea: *Introducere teoretică la studiul obiceiurilor*, în *Revista de etnografie și folclor* 13(1968) p. 385.

[3] *Ibidem*, p. 386

[4] C. Dobrogeanu-Gherea: *Poetul țărănimii*, în vol. *Studii critice*, vol. III, Buc., 1897.

vieții, un moment atît de important încît cei ce n-au făcut nuntă sînt considerați neoameni, în afara „rîndului" lumii, iar celor ce au murit, fără a fi avut parte de împlinirea nunții, comunitatea sătească le face o nuntă, aparentă sau simbolică, dar poate și magică, în însuși convoiul de înmormîntare, ceremonial ce se numește „nunta mortului" [5]. Nunta ca atare e un spectacol grandios, ce se desfășoară în cuprinsul întregului sat (la mire, la mireasă, la biserică etc.); la ea participă, în mod direct, ca actori sau spectatori, absolut tot satul și prin amploarea desfășurării ei, în timp și spațiu, este cea mai de seamă petrecere țărănească. Nu numai atît. La caracterul sărbătoresc atît de complex se adaugă, în anume momente precis fixate prin tradiție, unele piese poetice, recitate sau cîntate, care transferă ceremonia pe planul alegoriei și basmului, plin de sugestiile cele mai feerice: mirele e numit curent „fecior de împărat" sau „tînărul împărat", mireasa este o „împărătească", oaspeții sînt omologați cu suita de oșteni a unui împărat; tot ce se petrece apoi între diversele grupuri de nuntași are caracter aulic și protocolar, de unde nu lipsește exuberanța plină de umor și veselie, dar căreia i se adaugă o anume măsură ceremonială, plină de solemnitate și grație în același timp. Deci Coșbuc nu dilată semnificația nunții la basm, nu transpune materialul tradițional pe un plan nou, ci se mulțumește să descrie fenomenul, păstrîndu-se la unison cu ceea ce îi oferea folclorul. Dacă la „Nunta Zamfirei" participă numai crai și împărați e pentru că nuntașii, la țară, sînt ei înșiși considerați crai și împărați și se comportă cu gesturi imperiale; dacă alaiul descris de poet e atît de sărbătoresc e pentru că, oricît de săracă ar fi o nuntă țărănească, ea are indiscutabil caracter aulic, protocolar, împărătesc. Dimensiunea reală a nunții țărănești este alegoria. Aceasta nu înseamnă a diminua meritele poetice ale compunerii; dar meritul ei cel mai de seamă este de a fi extras semnificația profundă din desfășurarea folclorică a nunții și de a ne-o fi prezentat într-un concentrat poetic de excepțională valoare. Astfel, Coșbuc nu urmează servil modelul tradițional cu toate etapele sale ceremoniale (elimină, de pildă, momentele de consacrare reli-

[5] Adrian Fochi: *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte.* Buc., 1964, p. 491—530, cap. *Baza etnografică a imaginii nupțiale din „Miorița".*

- 2 -

Scanned with OKEN Scanner

gioasă)[6], ci alege numai acele momente ce ilustrează concepția populară despre acest ceremonial: sosirea nuntașilor, dansul ritual și masa mare cu urările implicite. Dar aceste trei momente sînt astfel legate între ele încît sugerează toată ampla desfășurare a nunții și se încheie cu o poantă ideologică, ce pune în lumină rostul însuși al existenței omenești, înnobilată de un asemenea ceremonial poetic și solemn. Coșbuc nu inventează deci nimic în acest poem, ci păstrează intact sensul folcloric, de aceea creația lui este întru totul tipică. Să notăm, de pildă, că eroii nunții nu poartă nume de basm; mireasa se numește Zamfira, iar mirele Viorel, ca orice tineri săteni; aceste nume n-au nici o rezonanță pe planul basmului. Celelalte personaje, ca *Bardeș*, *Mugur*, *Săgeată*, nu spun nici ele mai mult. Singurul personaj autentic de basm, dar cu funcție episodică și decorativă e *Barbă-cot*[7]. În rest, nunta e absolut țărănească. Cum însă orice nuntă țărănească se proiectează pe un fundal alegoric, toate aceste personaje devin crai, regi și împărați, costumele lor de sărbătoare devin costume de aparat imperial, faptele povestite capătă dimensiuni fabuloase. În vremea din urmă, o cercetare a pus „Nunta Zamfirei" în legătură genetică cu orațiile de nuntă și nu mai reluăm o discuție convingătoare și bine condusă[8]. Ni se pare însă demnă de semnalat o apropiere dintre finalul poemului lui Coșbuc și finalul unei colăcării culese din Dobricel-Dej. Deși în fiecare orație de acest fel se cuprinde ideea despre rodnicia noii căsnicii, pentru îndeplinirea întregii sale meniri, în colăcăria amintită lucrurile se expun clar și explicit: *„La botezăciuni apoi/Să ne cheme și pe noi, /C-om veni cu voie bună/ Din munți înalți/ Și minunați"*, ca la poetul nostru, în poemul căruia cuvîntul „botez" încheie, ca o clauzulă definitivă, toată desfășurarea epico-lirică a piesei. Dacă deci, din punctul de vedere al conținutului și atmosferizării poemului, Coșbuc nu aduce nimic nou și personal, ci se încadrează perfect în stilul folcloric, măiestria de care dă dovadă în descrierea momentelor ceremoniale este cu adevărat remarcabilă. El excelează în

---

[6] Să ne aducem aminte că poetul considera că creștinismul n-a făcut altceva decît să arunce confuzie în cuprinsul credințelor și datinilor populare. Vezi supra Cap. II, nota 46.

[7] Nu cum se afirmă eronat, în analiza lui Ion Rotaru, din vol. Sorin Alexandrescu—Ion Rotaru: *Analize literare și stilistice*. Buc., 1967, p. 81.

[8] Ion Apostol Popescu: *Geneza „Nunții Zamfirei"*, în *Tribuna* 10 (1966), nr. 36 (501), p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

descrierea marilor mișcări ale maselor, de aceea sosirea alaiului de nuntă, strălucit și feeric, și descrierea plastică a horei sînt momente de neuitat, cu adevărat antologice. Alături de acestea, documente de mare artă rămîn și descrierile de personaje, fie că e vorba, mai ales de mireasă, ori de mire, fie că e vorba de personajele secundare (splendidul portret al călărețului cu mîna în șold, ori tabloul mesei mari cu „bărboșii" săi regi și crai). Ca elemente etnografice, care punctează poemul, sînt de reținut steagul nupțial, trîmbițele, tilincile, treascurile[9], nelipsite de la nunțile țărănești. Cu aceste însușiri, poemul „Nunta Zamfirei" este icoana vie a unuia din acele milenare complexe de datini pe care se sprijină viața spirituală a poporului, care îi conferă sens și frumusețe, consacrînd pe planul esteticului finalitatea însăși a existenței umane. Pentru că exprimă, în mod desăvîrșit și autentic, cu cele mai alese mijloace de expresie poetică, tocmai interpretarea estetică a vieții, în momentul său de plenitudine, poemul lui Coșbuc și-a asigurat viabilitatea și elocvența eternă. Nunta este un act esențial din viața omului, momentul de cea mai intensă și complexă semnificație vitală. Așa a înțeles-o și Coșbuc, făcîndu-se astfel interpretul cel mai autentic al spiritualității poporului nostru. Mai este de amintit aici că zona Năsăudului e una din cele mai conservative zone în ce privește integritatea ceremonialului de nuntă și a textelor rituale care îl întovărășesc. Coșbuc a putut deci avea privelișteа cea mai completă a fenomenului și i-a putut pătrunde sensul adînc urmărind realitatea socială în desfășurarea ei concretă și vie.

„Moartea lui Fulger" are, în intenția poetului, să completeze imaginea despre concepția poporului privind existența omenească. Dacă în „Nunta Zamfirei", Coșbuc a zugrăvit momentul intens, de explozie vitală a existenței, în „Moartea lui Fulger", el urmărește să descrie momentul de cea mai adîncă depresiune a elanului vital, momentul deznădejdii extreme și al marilor întrebări pe care le pune situarea omului în lume și societate. El atacă, așadar, tema universală a morții, încercînd să exprime nu concepția sa personală în legătură cu acestea, ci concepția poporului român. Poemul pune față în față două aspecte ale lirismului mor-

[9] Pentru aspectele ceremoniale ale nunții țărănești, vezi lucrarea pînă acum nedepășită, a lui S. Fl. Marian: *Nunta la români. Studiu istorico-etnografic comparativ*. Buc., 1890.

Scanned with OKEN Scanner

ții, reacția individuală, necenzurată de rațiune, și reflexia colectivă, cu îndelungă atestare în gnomismul popoarelor. E vorba, de o parte, de poezia deșertăciunilor, iar pe de alta, de poezia înțelepciunii colective, derivată din contemplarea naturii și ciclurilor ei și din contemplarea existenței omenești, prin prisma finalității sale sociale. Lirica deșertăciunilor cunoaște în poemul lui Coșbuc o expresie de înaltă artă, care întinerește poetic pasajul biblic corespunzător. Le punem față în față, pentru comparație:

textul biblic:

9. *Toate acestea au trecut ca umbra și ca o veste care se duce pe aci încolo.*
10. *Au trecut la fel cu corabia care răzbate marea învolburată și a cărei brazdă în apă nu poți s-o mai găsești și nici locul coapselor ei, în mijlocul valurilor;*
11. *Sau ca pasărea ce zboară în aer și a cărei călătorie nu lasă nici un semn; căci ea, bătînd cu aripile vîntul cel ușor și despicîndu-l cu avîntul pornirii, își taie cale prin mișcarea penelor, iar după aceea nimic nu mai arată pe unde a trecut;*
12. *Sau la fel cu săgeata care zboară spre locul însemnat, iar aerul pe care l-a spintecat se împreună la loc și nu poți să mai știi care i-a fost urma* [10]

textul lui Coșbuc:

Ce urmă lasă șoimii-n zbor?
Ce urmă peștii-n apa lor?
Să fii cît munții de voinic,
Ori cît un pumn să fii de mic,
Cărarea mea și-a tuturor
E tot nimic!

Că tot ce ești și tot ce poți,
Părere-i tot dacă socoți —
De mori tîrziu, ori mori curînd,
De mori sătul, ori mori flămînd,
Tot una e! Și rînd pe rînd
Ne ducem toți!

[10] Cartea înțelepciunii lui Solomon, V, 9—12.

Paralelismul dintre pasajul biblic și prima strofă citată este desăvîrșit, deși poetul a reținut numai ideea zborului păsării și a înlocuit corabia cu peștele, care străbate apa. Concentrarea acestor două idei, atît de dezvoltate în fragmentul biblic, în numai două versuri, pline de condensare sentențioasă, este cu adevărat remarcabilă. Strofa următoare își află paralele în bocete, unde poezia deșertăciunii a pătruns cu putere, instalîndu-se în însuși miezul liric al acestor producții. Pentru edificare, transcriem aici un fragment caracteristic: *Moartea-n lume este mare / Ea prieten pe nimeni n-are,/ De bătrîni nu-i e rușine, /La cei tineri încă vine, /De bogați nu se ferește, /De viteji nu se sfiește/ De săraci nu-i este milă/ Că săracul vrea să moară, /Pe cel drept încă-l omoară* [11], după aceasta urmînd pasajul în care se arată că moartea nu alege între crai și supuși, idee ce apare în unele colinde și o aflăm atestată poetic încă la începutul secolului al XVIII-lea în *Cîntecul lui Constantin Vodă* [12]. Dezlănțuirea patetică a durerii materne duce la negarea sensului existenței umane: nu moartea e condamnată, ci discreditată viața omului; în loc de lirică a morții, avem aici lirica deșertăciunii universale, ce înglobează și divinitatea, în care omul înspăimîntat a căutat un slab suport pentru spaimele sale metafizice. Condamnarea divinității pentru absurditatea ei e o temă preferată a lui Coșbuc, fiind de fapt un loc comun al liricii universale. O întîlnim și la Eminescu, în „Mortua est": *De e sens într-asta, e-ntors și ateu, /Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu.* Poetul moldovean se oprește aici, pe această cadență lirică; Coșbuc urmărește altceva. El opune reacției individuale în fața morții, oricît de îndreptățită ar fi ea, reacția colectivă a poporului, plină de demnitate și de bărbăție, care exclude plînsul inutil, jelania interminabilă, de fapt revărsarea în exterior, fără reținere, a durerii personale. Poporul nu consideră viața fum, ci ca pe o „datorie grea", ca pe un „război, de viteji purtat". Peste această concepție plutește o undă de resemnare creștină, normală cînd știm că poporul a primit o milenară educație ecleziastică. Poetul afirmă,

---

[11] S. Fl. Marian: *Înmormîntarea la români. Studiu etnografic.* Buc., 1892, p. 498—499.

[12] N. Cartojan: *Cărțile populare în literatura românească.* Vol. II. *Epoca influenței grecești.* Buc., 1938, p. 212—214; Ion Mușlea: *„Cîntare și verș la Constantin". Sfîrșitul lui Brîncoveanu în repertoriul dramatic al minerilor români din Nordul Transilvaniei*, în *Studii de istorie literară și folclor*, Cluj, 1964, p. 43; Dan Simonescu: *Cronici și povestiri românești versificate (sec. XVII—XVIII).* Buc., 1967, p. 55—68.

Scanned with OKEN Scanner

prin graiul bătrînului sfetnic, neputința pătrunderii misterului existenței și, în consecință, datoria omului de a-și trăi viața, la modul eroic și plin de demnitate, cunoscînd lipsa de finalitate metafizică, în speță religioasă, a existenței, dar fără a trăi sub obsesia permanentă a acestei cunoașteri. Viața omenească trebuie să se desfășoare în orizont uman, rostul ei este dictat și explicat social. Strofa finală a poemului aduce limpezirea cuvenită, în sensul că moartea, deși fenomen individual, este considerată tot în perspectivă colectivă, drept o deposedare a grupului uman respectiv și, față de acest grup, pierderea unui individ nu reprezintă mai mult decît ruperea unei ramuri oarecare din bogata încrengătură a unei păduri. Grupul social își continuă viața și aceasta e ceea ce contează. O astfel de viziune a lumii, care-l încadrează organic pe individ în colectiv, e exprimată în folclor și într-alte cicluri lirice, de pildă în ciclul de dragoste. Astfel, este cunoscută formula poetică ce o opune pe mîndră, în unicitatea ei irepetabilă, mulțimii nesfîrșite a frunzelor unui copac: *Ce mi-i mie de-o mîndruță? /Ca pădurii de-o frunzuță!* [13], de unde pare să-i și fi venit lui Coșbuc sugestia ultimelor versuri. Ideea despre apartenența individului la grupul social din care face parte e atît de puternică și de generală în folclor, încît poetul însuși, cînd s-a definit, s-a numit „parte neruptă" din sufletul poporului și „suflet în sufletul neamului", apăsînd asupra prepoziției „în", care exprimă contopirea unuia în celălalt și inexistența individului în afara acelei contopiri: „Speța e mai presus de individ și individul e supus legilor ei, poporul e mai presus de persoana umană, integrată în legile societății și istoriei" [14]. Dar deoarece poetul pomenește despre „credința-n zilele de-apoi", s-a spus că aderă la misticismul religios, ceea ce ar constitui o scădere a poemului. S-a uitat însă că, după 14—15 secole de educație creștină, era normal ca poporul să fi deprins acest mod de a vedea lucrurile. Viziunea e a poporului, nu a lui Coșbuc, care se face numai interpretul ei. În vremea din urmă, Mihai Beniuc a reinterpretat just acest moment din desfășurarea poemului: „Că o fi credință în zilele de apoi, că o fi credință în popor, cum o spune însuși Coșbuc în «Poetul», că o fi credința în nemurirea faptelor tale și a ta în

[13] Vezi I. U. Jarník și A. Bîrseanu: *op. cit.*, p. 468, t. 276 și p. 476, t. 378—379.

[14] Mihai Beniuc: *George Coșbuc, poet al poporului*, în *Lupta de clasă* 46(1966) p. 55.

conștiința oamenilor, că o fi credință în victoria binelui asupra răului, a muncii asupra jăcmănitorilor ei, — este aceeași credință în mai bine ce dăinuiește și supraviețuiește individului. Iar această supraviețuire este legea fundamentală a vieții, devenită la om conștiință și factor activ în munca și creația sa, în participarea sa la viața socială și istorică, la viață, într-un cuvînt“ [15]. Poemul exprimă, așadar, nu atît o concepție mistico-fatalistă și agnostică [16], cît deliberata retragere din cîmpul reflexiei, acceptarea inexorabilului fără sfîșiere spirituală, rămînerea în limita înțelegerii necesității, eliberarea spiritului de toate anxietățile provocate de obsesia morții și de așa-zisa deșertăciune a vieții. Este aici suprema expresie a înțelepciunii populare, care îmbărbătează și mîngîie. Gîndirea colectivă este lipsită de dramatism inutil, ea este concretizată în acte ceremoniale cu sens fundamental, ceea ce se exprimă, foarte clar, prin aforismul: „morții cu morții și viii cu viii“. Pentru aceasta, mortului i s-au făcut toate cele îndătinate, „ale mortului“, cum se numește în Oltenia ceremonia cuvenită situației sale: i s-a pus în mînă un ban ca să-i fie de trecere pe la vămile lumii celeilalte, i s-a dat o lumînare cu care să-și lumineze drumul întunecos de dincolo și, din acest moment, cei rămași se pot întoarce liniștiți și consolați la rosturile lor omenești, care nu admit plîngerea și jelania, ci încordarea tuturor puterilor trupești și sufletești pentru străbaterea cuviincioasă a vieții, în așteptarea calmă a aceluiași sfîrșit. Aceasta este, în linii mari, semnificația acestui admirabil poem, cu nimic mai prejos, în ceea ce privește oglindirea autentică a spiritului popular, decît „Nunta Zamfirei“.

Ambele poeme, discutate mai sus, se remarcă prin perfecta adecvare a mijloacelor de expresie, prin cadența solemnă a frazei, prin sentențiozitatea formulărilor de natură quasi-paremiologică, prin savoarea arhaică a limbii, prin desfășurarea rituală a tablourilor. Îndeobște, se consideră că aceste două poeme ar fi puținele fragmente salvate din proiectata sa epopee. Dar, după mărturisirea poetului, acea epopee urma să se închege din elemente de basm, iar ambele poeme analizate stau la o foarte mare distanță de basm. Am arătat că, în cazul „Nunții Zamfirei“, atmos-

[15] *Ibidem*, p. 54—55.

[16] Dumitru Micu: Studiu introductiv la vol. Coșbuc: *Versuri*. Buc., 1961, p. LXV.

Scanned with OKEN Scanner

fera de basm provine din orațiile de nuntă; „Moartea lui Fulger" amintește, numai prin numele eroului, un motiv de basm versificat de Coșbuc altă dată (poemul „Fulger"). În rest, poemul mărturisește legăturile sale cu bocetul. E drept că, în basme, nunta este motivul epic central, care încununează cariera eroului, dar „Nunta Zamfirei" nu amintește, în nici un fel, de o asemenea carieră eroică. În „Moartea lui Fulger", sîntem de asemenea departe de convenția specifică pentru basm. În basm, canonul desfășurării epice pretinde ca eroul să nu fie niciodată dus la groapă, chiar dacă într-un moment de culminație a acțiunii, de fapt într-un moment de ultimă frustrare, el moare, căzînd jertfă adversităților principiului răului. Eroul e însă totdeauna înviat, de obicei de viitoarea sa soție, pentru că eroul nu are voie să moară, altfel basmul își pierde mesajul specific [17]. Or, Coșbuc prezintă înmormîntarea eroului, la capătul unor acțiuni ce n-au legătură cu basmul (cariera lui Fulger s-a întrerupt în tabără, în afară de schema obișnuită a basmului). Poate însă că poetul își imagina epopeea sa într-altfel, iar „Moartea lui Fulger" ar fi o paralelă la pasajul corespunzător din *Iliada*. Oricum, cele de mai sus autorizează opinia că poemele de care discutăm au avut, în intenția lui Coșbuc, alt rost decît numai acela de a servi ca piloni ai acelei epopei și anume rostul de a zugrăvi concepția poporului în două momente fundamentale ale vieții colective (nunta și înmormîntarea), împlinind astfel acea monografie etnopsihologică ce se simte prezentă peste tot în opera lui. De aceea, le-am tratat în acest context.

b). *Obiceiuri din ciclul anului etnografic.* Din ciclul anului etnografic, Coșbuc reține numai patru momente, toate în legătură, nu atît cu practicile populare laice, cît cu cele religioase. Ceea ce distinge poetul, în primul rînd, este atmosfera festivă a satului tradițional, alunecînd pe panta idilismului și îndepărtîndu-se de realismul popular. Trebuie să se țină însă seama că aspectul sărbătoresc care predomină în aceste poeme își are totuși o justificare în psihologia poetului, întrucît în toate poemele acestea el descrie nostalgia, ca sentiment de bază. Or, toate aceste poeme țin de epoca bucureșteană a vieții lui, cînd sentimentul de dezrădă-

[17] G. Coșbuc: *Făt-Frumos al nostru și pasărea Fenix*, în *Albina* 5(1902) p. 1330: „e cu neputință ca un basm să se isprăvească cu moartea eroului; reînvierea este o condițiune fără de care nu poate exista erou în basme".

cinare capătă o pondere din ce în ce mai mare în viața poetului și se explică și prin faptul că, pentru o bună bucată de vreme, poetului i-a rost interzisă întoarcerea în Transilvania ca să-și vadă locurile natale. Cele cinci poeme de discutat sînt „Colindătorii", „Florii", „La Paști", „Armingenii" și „Cîntec de primăvară". Le vom cerceta în ordinea enunțată mai sus, care nu e ordinea cronologică a elaborării lor poetice sau publicării lor [18], ci ordinea normală a succesiunii ceremonialelor în cursul anului. Precum se vede din însuși titlul acestor poeme, unul din ele se leagă de cea mai amplă și mai fastuoasă sărbătoare de peste an, Crăciunul, iar celelalte patru de sărbătorile de primăvară care, în viața unui popor de țărani și păstori, au un rol deosebit și valorifică profunde concepții privind viața, renașterea naturii și începerea ciclului de muncă. Caracterul religios este astfel dublat, în mod sincretic, de ideea reînvierii naturii, iar nota sărbătorească ține, în mod special, de această idee. Să ne reamintim că și Alecsandri, cînd a încercat să zugrăvească satul, s-a oprit și el la două din aceste momente festive: *Floriile* și *Paștile*, iar Coșbuc reia aceste teme, plecînd probabil de la sugestia poemelor poetului moldovean, oferindu-ne varianta nouă, transilvăneană, a datinilor. Ceea ce trebuie să remarcăm, de la bun început, e faptul că poetul își îndreaptă ochii înspre sărbătorile de primăvară, nu cele de vară sau de toamnă, ale recoltei. Totul este subsumat unei idei pe care am întîlnit-o la el și altă dată și anume cea a succesiunii ciclurilor solare ale anului, ținînd de concepția sa mitologică a reînvierii naturii ce determină viața și munca omului. Coșbuc e poetul soarelui, elementul fundamental al mitologismului naturist al lui Max Müller și Schwartz, de aici oprirea lui la toate aceste sărbători ale soarelui ce aduc, pe lîngă obositul simbolism cristologic, ideea statorniciei din veac a ritmurilor primare ale vieții. Cu tot caracterul lor ocazional, poemele palpită de o bogată viață lirică, subliniată, în primul rînd, de atitudinea general nostalgică din ele, iar într-al doilea rînd, de o bună adecvare a mijloacelor de expresie. Ele nu fac parte din fondul de aur al creației sale, sînt însă „parte neruptă" și de „nerupt" din ea, permițînd accesul fertil la înțelegerea omului și artistului.

---

[18] În 1893, *Armingenii*; în 1894, *La Paști*; în 1906, *Colindătorii*; în 1911, *Florii* și în 1903, *Cîntec de primăvară*.

Scanned with OKEN Scanner

„Colindătorii" e o poezie tipică a amintirilor de demult. În repetate rînduri, poetul și-a amintit, cu o duioșie sinceră și nedisimulată, de mama lui, ce i-a deschis, pentru prima dată, ochii asupra lumii artistice a folclorului. Poemul cel mai plin de tensiune lirică pe această temă e „Mama". Și în „Colindătorii" ea este, de fapt, eroul poemului, creatoarea atmosferei de calmă reculegere domestică în noaptea de colindat. Și poemul se desfășoară grav, pe linia umanizării totale a mitului nativității, după un celebru exemplu folcloric. Hristos nu e prezentat în gloria lui ultramundană cum cere protocolul bisericesc, ci la modul țărănesc și uman. E vorba doar de nașterea unui copil, de apariția unei noi vieți, fragede și neajutorate, într-o iesle săracă, salutat de păstori săraci și umili. Și poemul se încheie pe această cadență lirică: *Sărac ne-a fost, dar cald și drag/ În casă-ne Crăciunul.* Modelul folcloric e prea cunoscut spre a mai insista asupra lui. Reținem doar motivul central, ce duce procesul de localizare în lumea altor latitudini pînă la capăt (e vorba de nașterea unui copil de țăran, în toiul iernilor de la noi, cu singura deosebire că include o notă de miraculos evanghelic, de natură apocrifă: *„neaua ninge, nu-l atinge"* etc.). E vorba doar de o canava poetică pe care se înșiră, cu acul amintirii și cu ața nostalgiei, lacrima și duioșia pentru soarta omului în general, surprinsă într-un moment esențial al său; e vorba însă și de încrederea în noua făptură ce trebuie să înfrunte viața (în simbolismul mitologic înseamnă lupta soarelui timid și palid de iarnă cu norii și viscolul iernii.) Ideea apare frecvent în opera științifică a poetului și poemul trebuie înțeles de la această înălțime simbolică. Coșbuc nu urmărește aici să popularizeze mitul evangelic, în strictețea semnificației sale, ci să exprime simbolic lupta dintre marile principii mitologice ale existenței. Lucrul este ușor de înțeles, cînd ne reamintim că însuși creștinismul incipient îl omologa pe Hristos cu soarele (sol invictus), făcînd din el, după modelul marilor religii orientale, un erou solar tipic. Reținem, așadar, că poetul a folosit în poemul de față un îndemn venit din lumea folclorului, în sensul concepției sale mitologice, reușind, cu ajutorul umanizării mitului, să creeze atmosfera de sărbătoare și de așteptare ce înconjoară nașterea oricărui copil de țăran. Poate, pentru aceasta, ar fi trebuit ca poemul să fie inserat printre cele legate de viața omului, avînd astfel succesiunea completă a riturilor vieții omenești: *nașterea-nunta-moartea;* cum însă legătura cu anul etnografic ni s-a părut mai evidentă, l-am analizat

Scanned with OKEN Scanner

aici. Cu toate acestea, el își poate foarte bine afla loc lîngă „Nunta Zamfirei" și „Moartea lui Fulger", minus calitatea artistică. Poemul interpretează astfel mitul evangelic, în sensul autentic al folclorului nostru, umanizîndu-l complet și creînd un nou simbolism. În această convergență a liniilor de forță lirică constă, în definitiv, interesul poemului.

Poemul „Florii" este cu totul dezlegat de rosturile religioase ale sărbătorii creștine, care și ea continuă, în forme și cu sensuri noi, o sărbătoare păgînă, mai veche. Poemul trăiește astfel prin ceea ce are elocvent însuși titlul său. Este un poem al tinereții și primăverii, poetul descriind un joc tineresc al fetelor din sat, într-o zi de sărbătoare primăvăratecă. Interesul poemului constă în întrepătrunderea acestor două planuri și în împletirea subtilă a acestor două idei. O dată însă cu izbucnirea primăverii, înflorește și prima dragoste care, ca totdeauna în folclor, trebuie să se termine cu o nuntă, cinstită anticipat cu un chef pantagruelic la cîrciumă, după alte canoane prea cunoscute și ele în folclor [19]. Cît sîntem de departe cu acest poem de idila pastel a lui Alecsandri, care reținea numai relația calendaristică a sărbătorii! Pentru jocul fetelor, descris de poet și denumit „de-a mălaiul", nu avem pînă acum nici o atestare etnografică, dar nu faptul etnografic formează miezul poemului ci, așa cum am arătat mai sus, relația sărbătorească dintre om și natură în toiul primăverii. Și de data aceasta, poetul e preocupat de erotica țărănească, oglindind la modul tipic concepția populară despre dragoste și despre rolul ei social. Descrierea jocului fetelor e făcută cu suficientă grijă pentru detalii, spre a putea fi considerată un eventual document etnografic și datoria cercetătorilor este de a-l cerceta și descrie științific. Pe lîngă meritul literar, consemnăm, așadar, și pe cel documentar, pe care-l au, în mod special, primele patru strofe ale poemului.

Poezia „La Paști", cu toată nota de voie bună primăvăratecă, are un aer grav și solemn, ca tot ceea ce este ciclic și inexorabil legat de curgerea anului și a anilor. Prin natura subiectului, poemul e sufocat de elemente de mistică ecleziastică, dar nu acesta este aspectul asupra căruia trebuie să ne oprim. Ceea ce interesează în acest poem este grava cuviință a comportamentului obștesc,

---

[19] Vezi Ovidiu Bîrlea: *Filonul folcloric în poezia lui Goga*, în *Ateneu* 6(1969) nr. 2, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

în momente esențiale ale vieții colective; nota de hieratism și solemnitate ce domină relațiile obștești în acest prilej. Este un dezacord impresionant între cadrul exuberant al naturii reînviate și între această cuviință, ce se concretizează în două versuri cheie pentru însăși semnificația populară a existenței umane: *În fapta noastră ni e soartea /Și viața este tot, nu moartea.* Întoarcerea spre viață si spre datoriile ei obștești e o temă comună a poeziei lui Coșbuc și o întîlnim exprimată și aici, cu o apăsare aforistică ce salvează poemul de caracterul lui ocazional, de almanah ilustrat. Poezia paralelă a lui Alecsandri reținea aspectul sărbătoresc exterior al satului tradițional în zi de paște, poemul lui Coșbuc adaugă la acesta și dimensiunea filozofică, ce dă existenței omenești un sens pregnant în cadrul obștesc al unor rituri imemoriale. Iar finalul poemului care îndeamnă la părăsirea plînsului ne aduce aminte de același sfetnic bătrîn din „Moartea lui Fulger", ceea ce arată cît de unitar evoluează la Coșbuc viziunea satului și a mentalității sale tradiționale.

Poemul „Armingenii" l-am cercetat în altă parte și nu mai revenim. Coșbuc reproduce, la modul poetic, o legendă evangelică apocrifă, nu ne mai întreține asupra reacțiilor sufletești ale poporului cu ocazia acestei sărbători. Astfel, poemul e mai puțin interesant, ca document de spiritualitate populară. Faptul însă că, în final, poetul a insistat asupra practicii de a pune armindeni — indiferent de explicația etiologică pe care practica o presupune — arată că gîndul poetului a mers, desigur, înspre semnificația vechii sărbători a florilor, ce consacră periodic revenirea primăverii și a reînvierii naturii, în concordanță cu teoriile naturiste ale mitologismului său.

Am lăsat dinadins la urmă poemul „Cîntec de primăvară" (1903), deoarece acesta face suma tuturor sărbătorilor populare din perioada primăverii și zugrăvește reacția colectivă a satului tradițional la reînvierea naturii. Într-adevăr, în acest poem se enumeră mai toate sărbătorile de primăvară, începînd cu „Sîn-Toaderul" și terminînd cu „sînzienele". Ideea principală a poemului e apariția soarelui, în toată gloria sa, și renașterea consecutivă a naturii. Poetul scoate în evidență sfințenia soarelui în concepția populară. El a mai arătat și altă dată că numai soarele primește în popor epitetul de sfînt și că termenul nu e atribuit lucrurilor

Scanned with OKEN Scanner

religioase [20]. De „sîn-Toader", Coşbuc s-a ocupat în repetate rînduri [21], subliniind caracterul solar al sărbătorii. Citează apoi „Dragobetele", ca sărbătoare a florilor [22] şi aminteşte de „mărţişor", care deşteaptă soarele. Despre simbolistica solară a obiceiului de a purta „mărţişor", a vorbit într-altă parte [23], lucrarea lui fiind pînă acum singurul studiu pertinent asupra datinei şi credinţelor legate de ea. Menţionează, în continuare, sărbătoarea „floriilor", apoi a Paştilor, în legătură cu care pomeneşte de roşirea ouălor [24]. După trezirea soarelui, urmează slobozirea ploilor, operaţie pe care, în concepţia populară, o face sf. Prier. În acest context, poetul reface, la modul personal, cîntecul „paparudei", cu invocaţia corespunzătoare şi cu urarea pentru belşugul viitoarei recolte [25]. În continuare, poetul citează obiceiuri de „Sîn-Georz", cum ar fi purtarea ramurilor de salcie [26], apoi obiceiul de a pune brazde verzi la uşi şi la porţi, ceea ce reprezintă o aluzie la „arminden" şi, în fine, obiceiul de a aprinde focuri pe dealuri [27]. Vedem deci cum, în cuprinsul unui singur poem

---

[20] G. Coşbuc: *Lucruri sfinte*, în *Universul literar* 21(1903) nr. 22, p. 2.: „Lucrurile din sfera religioasă creştină [poporul] nu le ţine sfinte în adîncul sufletului".

[21] G. Coşbuc: *Sărbători fără rost*, în *Albina* 13(1909) p. 351 : origine rusească; G. Coşbuc: *Frica de lucru*, în *Albina* 7(1904) p. 337—340: îl trece la un loc cu celelalte practici izvorîte din lene şi superstiţie; G. Coşbuc: *Tradiţii şi legende din popor*, în *Albina* 1(1898) p. 641—643: rolul lui sîn-Toader de a nu-l lăsa pe soare să-şi părăsească drumul din cer.

[22] S. Fl. Marian: *Sărbătorile la români. Studiu etnografic.* Buc., 1898, vol. II, p. 31—32: şi sărbătoare a florilor, şi a dragostei; vezi şi vol. II, p. 143—144.

[23] G. Coşbuc: *Mărţişorul*, în *Şezătoarea săteanului* 8(1906) nr. 3, p. 68—70.

[24] Despre practica roşirii ouălor de paşte a scris un interesant articol cu bogate şi instructive detalii etnografice. Vezi, G. Coşbuc: *Oul roşu*, în *Universul de paşte* 20(1902) nr. 15, p. 2.

[25] După opinia sa, „paparuda deşi e practicată mai mult de ţigance, e de origine slavă şi-şi are oarecare sprijin şi în credinţele popoarelor italice". G. Coşbuc: *Obiceiuri şi credinţe*, în *Universul literar* 21(1903) nr. 24, p. 2.

[26] Salcia e apărătoare de trăznet. G. Coşbuc: *Plante apărătoare de trăznet*, în *Albina* 7(1903) p. 199—200.

[27] *Ibidem*, p. 200, unde face deosebire între focurile aprinse pentru cinstirea soarelui şi a celor în cinstea morţilor. Vezi şi G. Coşbuc: *Focurile morţilor*, în *Universul literar* 21(1903) nr. 38, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

(40 de versuri grupate în patru strofe, reunind laolată tetrapodii pirice catalectice și acatalectice, ca în poezia populară), sînt trecute în revistă toate practicile populare avînd legătură cu primăvara și cu cultul soarelui de primăvară (omologat de poet cu Hristos) [28]. Coșbuc cunoaște însă toate credințele și practicile populare în raport cu învierea naturii; astfel, descrie atent practica „Scaloianului", cu obiceiurile de înmormîntare și bocetele aparținătoare ritualului și petrecerea care urmează după învierea păpușii [29], cum știe și despre „legenda lui Osiris" [30], deci tot complexul sincretic păgîn-creștin de datini și credințe populare legate de primăvară și de cultul soarelui. În acest fel, finalul poemului său, în care vorbește despre învierea din morți, nu evocă numai mitul creștin, ci complexul variat de mituri naturiste ce se păstrează și astăzi încă în popor și au ca simbolistică reînvierea naturii în timpul primăverii. Totul ține deci de ideea revenirii ciclice a primăverii, cînd țăranul trăiește, mai puternic ca oricînd, sentimentul de înfrățire cu natura renăscută. Nu e de mirare că poetul a fost preocupat — cum s-a văzut dintr-altă parte a lucrării de față — de acel minunat motiv poetic al liricii noastre populare: *„primăvară, mama noastră"*.

Poetul a reținut, din ciclul de datini ale anului etnografic, cu precădere, sărbătorile de primăvară, cărora găsește că poporul le acordă o importanță ceremonială deosebită, în conexiune cu cultul soarelui și al naturii. Poemul e important nu prin valoarea lui literară, ci prin paralelismul profund și evident pe care-l stabilește cu opera sa științifică, fiind, de fapt, oglindirea, în material poetic și cu mijloace artistice, a concepției sale folcloristice. Am semnalat și cu alte ocazii acest paralelism, însă de data aceasta el este atît de evident, încît a înecat orice urmă de poezie, poemul trăind numai din interpretarea științifică a mentalității sătești. Cu acestea am încheiat discuția privind ciclul de obiceiuri de peste an, oglindite în opera poetică a lui Coșbuc, și ne-am

---

[28] G. Coșbuc: *Bătrînul Crăciun*, în *Albina* 5(1901) p. 311, unde arată că „bătrînul Crăciun" e soarele de toamnă, care se scaldă în rîu de vin și e vînător; sf. Petru e soarele de vară și, în colinde, e, de obicei, păstor; sf. Ion e soarele de iarnă după solstițiu și se scaldă în rîu de mir; Hristos, în fine, e soarele de primăvară.

[29] G. Coșbuc: *Sărbători fără de rost*, în *Albina* 13(1909) p. 349—350.

[30] Păstrată printre manuscrisele poetului, la B.A.R, Arhiva G. Coșbuc, mapa VII, ms. 5.

Scanned with OKEN Scanner

putut convinge că poetul a urmărit, în mod conștient și deliberat, să zugrăvească mentalitatea populară, prin intermediul acestor elemente etnografice. După obiceiurile din ciclul vieții omenești, poetul a abordat și ciclul anului etnografic, în ceea ce i s-a părut mai expresiv și mai tipic, oferindu-ne o imagine consecvent unitară a mentalității folclorice care domină satul românesc tradițional așa cum l-a cunoscut și l-a înțeles el.

Desfășurată între asemenea momente de oprire ceremonială de-a lungul anului, viața satului tradițional este o pendulare ritmată strict, după reguli de comportament obștesc definitiv așezate, reguli de la care nu pot exista abateri. Eroul tuturor poemelor analizate aici e satul întreg, calm și sigur rînduit între anume repere tradiționale, ceea ce îi asigură consecvența și continuitatea spirituală. Ritmarea vieții omului pe ritmica naturii și lumii este subiectul acestor poeme și G. Călinescu a intuit perfect acest lucru, caracteristic pentru poezia lui Coșbuc, atunci cînd a arătat că vraja poeziilor sale stă în *„demonstrația de ceasornic arhaic care merge inexorabil“* [31].

c). *Credințe, superstiții și practici magice populare.* Materialele pe care le cercetăm aici au legătură și cu mitologia populară, putînd fi deci încadrate și în capitolul special rezervat acestor probleme. Cum însă am găsit că predominant este caracterul de credință și superstiție populară, le studiem aici. Dintre multele credințe populare și superstiții sătești pe care le cunoștea, Coșbuc a ales numai șapte momente ce i s-au părut mai tipice pentru mentalitatea populară și anume: credințele în „zburător“, în „strigoi“, „vîntoase“, în „ceasul rău“, în prevestiri, în legătură cu moara și, în fine, a reținut cîteva practici populare, din care unele și cu caracter magic. Două din aceste grupe de fapte l-au interesat mai îndeaproape și anume credințele în „strigoi“ și cele relative la moară, lăsîndu-ne cîte un ciclu poetic întreg pe aceste subiecte. Le cercetăm în ordinea enunțată mai sus.

Din cercetarea de pînă acum s-a putut vedea interesul poeților români pentru imaginea mitică a *zburătorului*, personaj menționat încă de Dimitrie Cantemir [32]. Heliade-Rădulescu, plecînd

---

[31] G. Călinescu: *Istoria literaturii române. Compendiu.* Buc., 1968, p. 209.

[32] Vezi pentru aceasta, Adrian Fochi: *Dimitrie Cantemir, etnograf și folclorist*, în *Revista de etnografie și folclor* 9(1964), p. 138.

Scanned with OKEN Scanner

de la acest motiv, a realizat capodopera întregii sale creații poetice. Eminescu, în „Călin (file din poveste) ", a realizat, de asemenea, o operă remarcabilă, folosind acest motiv. G. Călinescu a și încadrat motivul *zburătorului* printre cele patru mituri ale literaturii române moderne, „tinzînd a deveni pilonii unei tradiții autohtone", interpretîndu-l ca mit erotic, respectiv drept „personificarea invaziei instinctului puberal"[33]. Coșbuc, în poemul „Un basm" reține chiar o formulare a lui Eminescu. Acel *zburător* ***cu negre plete***, din „Călin", devine la el *Un flăcău* ***cu negre plete***[35]. Poemul lui Coșbuc e remarcabil prin măiestrita trecere de la un plan liric la altul și anume trecerea de la mit și basm la propria situație lirică, poetul vorbind în numele unei fete, cuprinsă de primii fiori ai dragostei și înminunată de descoperirea propriei sale feminități. Partea de basm reia credința în *zburător*, în toată ampla ei desfășurare lirică, ce merge de la curiozitate la teamă, de la așteptare la jocul nevinovat, de la presimțirea unei mutații esențiale la dorința cunoașterii și devenirii. Fetele de împărat se tem de sosirea *zburătorului*, dar o și doresc în același timp. Surorile cele mai mari, nesemnificative totdeauna în basm, reușesc să se ascundă și să evite întîlnirea cu dragostea; cea mai mică, menită ca pretutindeni în poveste să fie purtătoarea sensurilor majore ale existenței, nu o face și e expusă primejdiei cunoașterii și inițierii erotice. Trecerea de la mit la realitate se face destul de încet, cu ajutorul unei confidențe. Poetul, și respectiv fata în numele căreia vorbește, se face a fi uitat sfîrșitul basmului, auzit cîndva în copilărie, și cere să i se spună care a fost, în continuare, soarta fetei sărutate de *zburător*, deoarece și cu el (adică ea) s-a repetat basmul fetei de împărat. Farmecul special al textului derivă din adaptarea schemei basmului la situația, personală, concretă: fata trăiește intens momentul inițierii erotice, se supune, deși cu teamă, invaziei amoroase în viața ei și face din acest moment o problemă esențială a cunoașterii și existenței.

Ciclul *strigoilor*[35] cuprinde trei poeme. Cel mai vechi dintre ele, „Blăstem de mamă" (1885), l-am cercetat într-altă parte și

---

[33] G. Călinescu: *Istoria literaturii române. Compendiu.* Buc., 1968, p. 36—37.

[34] Pentru personajul mitologic, vezi Marcel Olinescu: *Mitologie românească*, p. 294—296.

[35] *Ibidem*, p. 494—501.

Scanned with OKEN Scanner

nu mai revenim [36]. Reținem doar că în el este vorba de călătoria halucinantă a fratelui mort, determinată de blestemul mamei de a nu avea pace nici în mormînt. În poezia „Strigoiul", blestemul lipsește. Cuprinde, în schimb, un număr impresionant de semne prevestitoare de rău, care întreține sentimentul de groază, iar poetul desfășoară o adevărată virtuozitate în crearea unei atmosfere macabre și în succesiva ei sporire pînă la marginea suportabilului: vecinătatea cimitirului, singurătatea domestică, zgomote insolite la ușă și la icoană, apariția unei pisici cu ochi de jăratec, horcăieli de om ce moare, ridicarea țărînii de pe mormînt, ieșirea mortului din groapă cu giulgiul putred și zdrențuit, metamorfozarea mortului în lup, goana infernală a animalului în jurul casei, încercarea de a se salva cu tămîie și usturoi, pătrunderea strigoiului în casă. Numai în nuvela „O făclie de Paște" a lui I. L. Caragiale asistăm la o tot atît de rafinată cultivare a sentimentului de groază, în așteptarea unui deznodămînt funest. Poemul se soldează cu moartea celui care crede în strigoi, nemaiputînd suporta tensiunea nervoasă provocată de savanta sporire a groazei. Este aici, desigur, o condamnare nedisimulată a unor asemenea credințe deșarte, aflîndu-ne așadar pe linia acelui iluminism despre care am mai vorbit și cu alte prilejuri. În poemul „Groparul", lucrurile se petrec la fel. Groparul este victima superstițiilor legate de meseria lui. Provocînd, în mod batjocoritor, un schelet proaspăt scos din groapă, omul e vizitat, în timpul nopții, de mort, iar apoi, după ce cu un efort supraomenesc reușește să scape de acesta, e cercetat de o monstruoasă ceată de schelete, ceea ce, pînă la urmă, provoacă moartea eroului. Gradația spaimei nu se face prin aglomerarea de semne prevestitoare, ca în poemul anterior, ci prin dilatarea la extrem a sentimentului de vinovăție a omului care nu a respectat odihna morților, ci, prin prisma deformațiilor psihologice provocate de meseria lui, a adăugat la această lipsă de respect și bătaia de joc. Prin conținutul său și prin poziția autorului față de acest conținut, poemul acesta se așază în vecinătatea imediată a celui analizat anterior. Poetul nu cultivă macabrul dintr-o înclinare specială pentru această modalitate artistică, ci pentru a condamna ceea ce este maladiv și socialmente periculos în credința populară despre strigoi: o asemenea credință nu poate duce altundeva decît la prăbușirea

[36] Cap. III. 4. a.

Scanned with OKEN Scanner

sufletească și trupească a celor ce cred în ea. Coșbuc are buna inspirație de a nu spune aceste lucruri în mod discursiv, de a evita pasajul didactic, ci de a lăsa ca poanta morală să apară singură, ca o evidență, din povestirea însăși. Alte două poeme, „Blăstămul trădării" și „Zece Mai", deși vorbesc despre aceeași apariție noptatecă a morților strigoi, nu merită să fie discutate aici.

În continuare, trebuie să ne ocupăm de poemul „Vîntoasele", unde e iarăși vorba de apariția unor persoane malefice, identificabile cu *ielele*, care, în credința populară, îmbolnăvesc pe oameni și-i pot duce chiar la moarte. E vorba de o baladă, în care se povestește cum un tînăr, căsătorit fără voia lui, pleacă, în seara nunții, la iubita lui și moare în urma unei pneumonii contractate în timpul fugii. Bineînțeles, în conformitate cu credința populară în *vîntoase*, mama tînărului e convinsă că el a fost luat de zîne. Pasajul e remarcabil prin sonoritate: *Că vîjîia vîrtej de vînt,/Pe cînd vorbeau : plecase răul !/Și undele-nghițind flăcăul/L-au ridicat de la pămînt./Și se făcu-n văzduh roșață/Ca-ntr-un pahar cu sînge-umplut./Băiatul meu era pierdut/ Cînd s-a mai limpezit de ceață!* Ca în toate cazurile de acest fel, mama tînărului a recurs la babe și la vraci, dar nu l-a mai putut salva. Poemul se coroborează cu un articol scris de Coșbuc patru ani mai tîrziu, în care, combătînd asemenea credințe și practici, arăta că personaje ce schilodesc pe oameni există numai *„în capul cui crede că sînt"* [37] și explică originea unor asemenea boli prin neglijența igienică a oamenilor. Poemul se înscrie, așadar, printre lucrările sale cu caracter iluminist, de combatere a credințelor și superstițiilor populare.

Poemul „Ceas rău" tratează problema credințelor populare în epoci faste și nefaste din viața omului. Ține de ciclul tabuurilor temporale și interdicțiilor observate, mai ales de femei, fie de-a lungul anului etnografic, fie de-a lungul săptămînii, fie — ca în cazul de față — de-a lungul zilei. Există în credințele populare numeroase asemenea interdicții ce privesc, în special, diversele munci domestice, în anumite zile ale anului, mai cu seamă în joile nefaste de după paște, pe care, în repetate rînduri, poetul le-a combătut cu vehemență [38]. Există, de asemenea, credința că

---

[37] G. C.[o ș b u c]: *Boalele. 2. Reumatismul*, în *Albina* 3(1900), p. 1040. Pentru *iele*, vezi M a r c e l O l i n e s c u: *op. cit.*, p. 441—444.

[38] G. C o ș b u c: *Sărbători fără de rost*, în *Albina* 13(1909) p. 348—352, 429—431 și G. C o ș b u c: *Frica de lucru*, în *Albina* 7(1904) p. 337—340; G. C o ș b u c: *Joile rele*, în *Albina* 7(1904) p. 803—807.

zilele pot avea unul sau mai multe ceasuri rele. Succesiunea lor nu este regulată; nu poți să știi cînd încep și cînd se termină; de unde obligația de a nu provoca destinul cu lucrul sau cu vorba. În general, se crede că anume forțe oculte nu suportă fericirea omului și profită de existența acestor ceasuri rele pentru a o distruge, încă din stadiul incipient al simplelor planuri și visuri. În poemul de față, Coșbuc discută despre efectele morale pe care le produce în viața omului credința obsesivă în asemenea ceasuri rele. Ideea principală a textului e că destinul nu trebuie provocat prin stăruirea cu gîndul asupra lui și prin destăinuirea prematură și nepotrivită a propriilor visuri de fericire. Este aceeași idee pe care o întîlneam și în „Moartea lui Fulger", necesitatea retragerii din cîmpul reflexiei, pentru a nu atrage asupra sa pedeapsa fatalității. A gîndi asupra fericirii echivalează cu atragerea inevitabilă a răului asupra sa.

Poemul „Profeție" ia în discuție credința în posibilitatea cunoașterii viitorului, slujindu-te de interpretarea unor semne. Literatura asupra problemei este prea bogată și mult prea cunoscută, pentru a mai insista asupra ei. Coșbuc își plasează poemul în lumea clasică latină, unde se știe că auguratul juca un rol important în viața oamenilor și își bate, cu dezinvoltură, joc de toate aceste credințe. Deși poemul se referă la o lume atît de îndepărtată, se simte imediat că, de fapt, poetul vizează credințele de acest fel din satul românesc tradițional și că dezbaterea persiflantă pe care o angajează merge pe aceeași linie de combatere a superstițiilor și credințelor deșarte. E de remarcat că, prin plasarea discuției în lumea clasică, poetul scoate în evidență, pe lîngă caracterul păgîn al unor asemenea credințe, și primitivitatea lor extremă, originea lor într-o lume teribil de departe de concepțiile raționale și științifice ale epocii contemporane. Poemul se înscrie deci, și el, printre creațiile care au ca obiect combaterea superstițiilor și credințelor deșarte, de pe poziția iluminismului său. Atîta doar că această combatere se face cu ajutorul persiflajului și satirei, fapt care salvează de la uitare această producție de tinerețe (1888).

Toate ar fi bune, dacă poemul acesta nu ar repune în discuție problema plagiatelor lui Coșbuc. Într-adevăr, avem aici de a face cu un plagiat tipic: nu e vorba de simplul împrumut al unui subiect sau motiv poetic, ci de traducerea, aproape cuvînt cu cuvînt, dar nemărturisită, a unui poem străin. Ori-

Scanned with OKEN Scanner

ginalul aparține poetului bizantin Agathias din Myrina (536—cca 582 e. n.) și s-a păstrat în „Antologia palatină". Identificarea am făcut-o după textul publicat de Henri Gaidoz în revista *Mélusine* 4 (1888—1889) col. 497, întrucît nu am aflat ediția la care acesta se referă [39]. Coșbuc poate să fi cunoscut textul într-o ediție bilingvă greco-germană [poate una din acele ediții școlare ca *Delectus in usum scholarum* a lui Jacobs (Gotha-Erfurt, 1826) sau *Delectus poetarum Anthologiae graecae* a lui Meineke (Berlin, 1842)]. Prefațatorul ediției „Versuri" de Coșbuc, din 1961, își exprimase îndoiala cu privire la originalitatea piesei (vezi p. VI), pornind de la unele considerente de ordin formal; proba pe care am adus-o aici confirmă întru totul ipoteza sa.

Mai sînt de amintit aici, în aceeași ordine de idei, alte două poeme, de care ne-am ocupat într-altă parte, dar care se înscriu și ele în același ciclu de preocupări. E vorba de poemul „Un Pipăruș modern", în care se vorbește despre influența nefastă asupra mentalității populare a așa-zișilor *păscălitori* [40]. În cazul poemului „Draga mamei" se combate credința în vrăji și farmece.

Am ajuns cu acestea la ciclul poemelor care se referă la credințele despre moară. Pînă acum, aceste poeme, patru la număr, n-au fost cercetate din punctul de vedere al semnificației lor etnografice, relevîndu-se doar, și aceasta numai în cazul unora din ele, conținutul lor erotic. Dar tocmai acest conținut erotic este strict legat de credințele și superstițiile care au ca obiect moara. Pentru credințele de acest fel, la popoarele slave de est, să se vadă lucrarea fundamentală a lui S. A. Tokarev [41], iar la popoarele germanice, marele dicționar al credințelor și superstițiilor populare al lui E. Hoffmann-Krayer și Hanns Bächtold-Stäubli [42]. Dar tot în acest monumental dicționar se dau și credințe de la româ-

---

[39] Cunoaștem numai ediția lui L. Dindorfius, vol. II, Leipzig, 1871, p. 425—426

[40] G. Coșbuc: *Doctorii și babele*, în *Albina* 7(1903) p. 253—255, unde se demască influența nocivă a călugărilor și popilor care sperie pe oameni cu „frica de diavol", întreținînd în mintea oamenilor germenii misticismului.

[41] S. A. Tokarev: *Религиозные верования восточнославянских народов XIX начала XX века*. Moscova-Leningrad, 1957, p. 32—33, 85—87.

[42] E. Hoffmann-Krayer und Hanns Bächtold-Stäubli: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Berlin-Leipzig, 1934—1935, vol. VI, sub voce *Mühle*.

Scanned with OKEN Scanner

nii din Bucovina [43], pe care le cunoștea și Coșbuc [44], probabil în mod direct. Să ne reamintim că familia Coșbuc avea o moară în satul Hordou [45]. Dacă în primul poem, „Roata morii", e vorba numai de o simplă joacă de copii, mirați că moara merge stînd pe loc [46], în toate celelalte trei se vorbește, în mod absolut limpede, despre relația *moară-dragoste*. Astfel, în „Gazel", fata îndrăgostită cere iubitului ei să vină la întîlnire la moară, în conformitate cu credința după care „die Mühle ein Ort für Liebesabenteur"/ist/ [47]. În „Cîntecul fusului" este oglindită laturea tragică a iubirii unei fete părăsite (*Am stat la roata morii,/Și roata umblă des,/Și roata morii cîntă/Cuvinte cu-nțeles./Ea cîntă înainte;/ Cînt și eu după ea — /Moraru-și face cruce/Privind în urma mea*), după același canon popular care cere ca fetele părăsite să facă farmece la roata morii, pentru întoarcerea iubitului [48]. Poemul „Fata morarului" reprezintă, în această privință, culminația lirică a durerii fetei părăsite care, în disperarea ei, avînd impresia că însăși lumea se învîrtește cu ea, la fel cum se învîrtește roata morii, ar dori să se poată arunca sub roată, spre a scăpa de rușine. Poate e aici și un reflex al acelui străvechi obicei legendar — de care am vorbit într-altă parte (poemul„ Angelina") — unde se vorbește despre măcinat ca despre o pedeapsă a dragostei ilicite. Imaginea despre *moară-dragoste* nu este, așadar, o născocire gratuită a poetului nostru, ci reluarea unor credințe populare care pun dragostea nefericită, mai ales, în directă legătură cu moara, acea moară fermecată care, încă în *Eddele* germanice străvechi,

---

[43] *Ibidem*, vol. VI, col. 607, după Hovorka-Kronfeld.

[44] B.A.R., Arhiva George Coșbuc, mapa VIII, varia 1: unde vorbește despre cultul apei și virtuțile medicale ale apei de la „roata morii".

[45] Putea cunoaște direct deci, din proprie experiență, tot felul de asemenea credințe și superstiții. Artur Gorovei: *Credinți și superstiții ale poporului român*. Buc., 1915, nu avea de unde să le cunoască, de aceea, în lucrarea citată, nu comunică decît lucruri nesemnificative (vezi nr. 285, 288, 1246, 1681, 1999, 2235 și 2256). Așadar, materialul lui Coșbuc are și o valoare documentară, pe care specialiștii vor trebui s-o pună în adevărata ei lumină. Trebuie, de asemenea, văzut și ceea ce datorește poetul informației sale livrești (literatura germană de specialitate).

[46] Să ne reamintim că în „Plugușoare", moara, folosindu-se de însușirea de a „merge", își părăsește chiar locul. Un exemplu tipic în Ion Diaconu: *Ținutul Vrancei*. Buc., 1969, vol. II, p. 411, v. 96—107.

[47] E. Hoffmann-Krayer: *op. cit.*, vol. VI, col. 603.

[48] *Ibidem*, vol. VI, col. 607.

Scanned with OKEN Scanner

macină aur, sare, dar, mai cu seamă, pacea sufletelor și norocul oamenilor [49].

În fine, tot în acest context, se cuvine să analizăm și poemul „Lumînărica", ce prezintă un joc de priveghi. Nu l-am cercetat la un loc cu „Moartea lui Fulger" pentru a nu scoborî înțelesul acelui poem și pentru că oglindește unele aspecte ale lumii de credințe și superstiții populare, aflîndu-și, parcă mai bine, locul aici. E cunoscut faptul că la priveghi, în unele regiuni ale țării, se obișnuiesc unele practici, cu conținut mai mult sau mai puțin magic, care merg pînă la a fi considerate drept *ultimă petrecere a mortului* [50]. În ce privește jocul descris de Coșbuc, îi aflăm paralela etnografică și explicațiile de rigoare în marea monografie asupra înmormîntării la români a lui S. Fl. Marian, pe care, pentru ilustrare, o transcriem mai jos [51]. „Mai mulți băieți și copile, ori feciori și fete, puindu-se pe scaune, formează un cerc sau se așază în două șire și anume: băieții sau feciorii într-un șir, iar copilele sau fetele în alt șir, astfel ca amîndouă șirele să vie față în față. Ia apoi unul dintre jucători o surcică, țandără ori un bețișor uscat sau un pai și aprinzîndu-l la un capăt îl dă vecinului său. Acesta, luînd bețișorul sau țăndărica aprinsă, care se numește în unele sate *lumînărică*, iar în altele *focușor* îl dă mai departe. Și tot așa se perindează din mînă în mînă pînă ce se stinge. Acela, la care s-a stins *lumînărica*, e supus unei pedepse, care constă de regulă întru aceea că trebuie să sărute pe toți ceilalți jucători, fără a lua în considerare etatea și sexul, și anume dacă e băiat sau fecior sărută pe copile și fete în față, iar băieților și feciorilor le sărută mîna. Tot așa trebuie să facă și copilele sau fetele, la care s-a stins *lumînărica*. Ilaritatea produsă prin repegiunea cu care caută fiecare să petreacă și să dea mai departe *lumînărica* sau *focușorul* din mînă face ca jocul acesta să fie foarte atrăgător" [52]. Coșbuc urmează în totul această descriere, compunerea sa purtînd ca titlu însuși numele jocului, „Lumînărica". El mai adaugă însă la pricinile de veselie și haz și căderea de pe vatră a unor babe curioase. Atmosfera este redată fidel. Poetul pare a atribui jocu-

[49] *Ibidem*, vol. VI, col. 603.

[50] Mihai Pop: *Măștile de lemn din Bîrsești-Topești, Vrancea*, în *Revista de folclor* 3(1968) nr. 1, p. 12: „că atîta petrecere mai are și el, pă urmă dispare".

[51] S. Fl. Marian: *Înmormîntarea la români. Studiu etnografic*, Buc., 1892, p. 202—203.

[52] Ca circulație a datinei, autorul fixează zona Bucovinei de sud și chiar orașul Suceava.

Scanned with OKEN Scanner

lui și o semnificație magică (pe lîngă cea intrinsecă: luminarea la înmormîntare), întrucît fata la care s-a stins *luminărica* se supără, parcă nu pentru faptul de a trebui să sărute pe ceilalți jucători — risc potențial, asumat prin însăși participarea la un asemenea joc de societate —, ci pentru că socotește stingerea aceasta drept un semn nefast. Femeile mai în vîrstă trebuie s-o consoleze cu ideea că, în fond, nu este vorba decît de un simplu joc.

d). *Alte elemente oglindind mentalitatea populară.* Despre asemenea elemente s-ar putea vorbi îndelung. Cum însă s-a arătat, în mod convingător și pînă acum, că poetul privește războiul, de pildă, cu ochii țăranului, devenit accidental soldat; dragostea, prin prisma diferențierilor sociale din mediul sătesc; pămîntul, cu optica revendicărilor sociale ale țărănimii etc., nu mai repetăm ce s-a spus atît de bine și a devenit un loc comun în aprecierea operei lui Coșbuc, mulțumindu-ne să aducem în discuție cîteva poeme nu îndeajuns de studiate, care prin numele lor chiar evocă legătura cu folclorul. Reținem, astfel, pentru discuția de față poemele: „Hora", „Chindia" și „Doina". În primele două cazuri, poetul ne prezintă prilejuri de petrecere populară, fără altă funcție decît cea distractivă; în ultimul discută pe tema „cîntecul despre cîntec".

Poemul „Hora" nu urmărește să descrie dansul, ci să oglindească atmosfera întregii petreceri populare. Descrierea plastică a horei a făcut-o în „Nunta Zamfirei" și nu s-a mai repetat. De data aceasta, poetul e preocupat să afirme optimismul robust și sănătos al petrecerilor noastre populare, luînd ca fundal și pretext atmosfera coregrafică a unei nunți, împănîndu-și textul cu numeroase citate folclorice, asimilate într-un grad mai mult sau mai puțin vizibil în compunerea sa. Apelează astfel la unele cunoscute motive de cîntec de lume sau de strigătură, cum se va vedea mai jos. Astfel, strofa a doua este o interesantă parafrază a unui foarte răspîndit cîntec de lume, contaminat cu un tot atît de cunoscut cîntec haiducesc:

strofa lui Coșbuc:

Oliolio! cînd vînt de vară
Culcă iarba la pămînt,
Cînd văd fete-n cîmp afară
Și-aud mierla-n crîng, vecine,
Nu mai știu nimic de mine
Pe ce lume sînt!

Scanned with OKEN Scanner

prototipurile folclorice:

Mîndră, mîndruleana mea,
Unde-ți văz țîțele-n sîn,
Picioarele nu mă țin,
De nimic nu mai sînt bun [53]

și:

Cînd aud cucul cîntînd
Și mierluța fluierînd,
Nu mă țin om pe pămînt,
Nici nu mă știu unde sînt. [54]

Strofa a opta cuprinde și ea material dintr-un cunoscut cîntec popular:

strofa lui Coșbuc:

Vinu-i bun și hora-mi place,
Iar tu, Doamne, fă-mi ce vrei,
Numai pustnic nu mă face!
Fă-mă floare albă-n luncă,
Și-apoi ia-mă și m-aruncă,
Doamne,-ntre femei!

prototipul folcloric:

Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,
Fă-mă, Doamne, lemn de tei
Și mă țîpă-ntre femei,
Apoi mă lasă să piei! [55]

Strofa a noua poate fi pusă în legătură cu o strigătură glumeață:

strofa lui Coșbuc:

Săriți lume, că se-ncinge
Moșul Dinu, hoț bătrîn!
Uite-l, mă, că parcă-i minge!
Vă păziți acum, neveste,
Că mănîncă, moș cum este,
Măr luat din sîn!

---

[53] I. U. Jarník-A. Bîrseanu: *Doine și strigături din Ardeal.* Ediția Adrian Fochi. Buc., 1968, p. 343, cu o variantă mai amplă la p. 399. Vezi un exemplu, subordonat motivului „cucului" în Ion Diaconu: *Ținutul Vrancei.* Buc., 1969, vol. II, p. 210; la p. 362, o variantă a motivului: *Uni-ț văz altițîli,/ Mă rîcîi ca mîțîli!* Continuă în mod vulgar, de aceea nu transcriem restul.

[54] Vezi I. U. Jarník-A. Bîrseanu: *op cit.*, p. 435, text CCCLVI.

[55] *Ibidem*, p. 467. O variantă a materialului în Ion Diaconu: *op. cit.*, vol. II, p. 344, cu sensul oarecum deturnat: *Fă-mă, Domni,-un val de bèți/Și m-aruñcî întri feți.*

Scanned with OKEN Scanner

prototipul folcloric:

Cîtu-i moşu de bătrîn,
Tăt ar mînca măr din sîn
Şi-ar durmi lîngă leagîn. [56]

Mai apare şi motivul lăutarului îndemnat să cînte (de fapt poemul debutează cu această cadenţă frenetică), motivul ciocoiului (întins pe două strofe şi jumătate, marcînd astfel însuşi miezul poemului), un motiv de cîntec de pahar, toate cu paralele mai depărtate în creaţia folclorică. Poemul se încheie cu o notă de uşoară nepăsare, caracteristică pentru mentalitatea folclorică, ce ne aduce însă aminte de clasicul „carpe diem" sau de evanghelicul „fiecărei zile îi ajunge grija sa". Într-adevăr, poetul ne îndeamnă să ne bucurăm şi să ne veselim azi; mîine vom vedea ce vom face, o să ne descurcăm chiar *„dac-ar da tătari în ţară"*. Precum se vede, Coşbuc a vrut să zugrăvească atmosfera de veselie exuberantă şi sănătoasă la o petrecere populară, exploatînd cîteva motive universale: cîntecul, jocul, paharul, dragostea, prezentul fără griji, fără a uita însă că „pămîntul ne închide gura" şi că mai rămîne, pentru altă dată, o răfuială socială cu ciocoiul. Sensul general e că „toate la vremea lor", ca expresie a unei înţelepciuni milenare.

Poemul „Chindia" e mai puţin dens ca semnificaţie, dar nu mai puţin semnificativ pentru concepţia poetului şi implicit cea a poporului. Poetul se închipuie privind un joc de fete şi feciori, de-a v-aţi ascunselea şi de-a prinsul, într-un lan cu clăile strînse, într-o amiază de vară şi îşi exprimă regretul că nu mai e destul de tînăr ca să poată lua şi el parte la joc. La aceste slabe reminiscenţe folclorice se adaugă însă cîteva elemente tipice şi anume participarea naturii la veselia obştească (mirarea păsărelelor, a veveriţei, iepurelui, pitpalacului, norului şi, în fine, a soarelui), poemul terminîndu-se cu afirmaţia că însuşi sensul existenţei este bucuria, voia bună, exprimarea optimismului şi încrederii în viaţă. Reflexia din final o face soarele, personificat în gustul mitologizant al poetului.

---

[56] Ion Muşlea: *Cercetări folklorice în Ţara Oaşului*. Extras din *Anuarul Arhivei de folklor* 1(1932) p. 57. O variantă, într-altă accepţie gramaticală, la I. U. Jarník-A. Bîrseanu: *op. cit.*, p. 462; în aceeaşi colecţie, la p. 369, distihul iniţial se completează astfel: *Cîtu-i moşu dalb la plete/ Totu-i stă firea la fete.*

Scanned with OKEN Scanner

Poemul „Doina" se înscrie printre marile creații românești pe tema cîntecului nostru național. Doina este, de fapt, o nouă specie lirică a poeziei noastre culte, ca și cîntecul, colindul, blestemul etc. A fost ilustrată de Alecsandri, Eminescu, Șt. O. Iosif și alții, fiecare reținînd numai cîte un aspect al conținutului tipic de idei și sentimente pe care îl îmbracă în haina de sărbătoare a poeziei. Coșbuc a ținut însă să întrunească într-o singură piesă poetică toate aspectele acestui conținut. Chiar cu riscul de a înfrunta primejdia discursivității și a unui anume didacticism, el ne-a oferit definiția completă a doinei. Pentru a se salva din aceste pericole, Coșbuc recurge la personificare, manieră artistică la care a apelat în repetate rînduri și nu fără succes. De data aceasta însă credem că poetul s-a servit și de o sugestie din partea lui Dimitrie Cantemir, care trecea doina în rîndul personajelor mitologice autohtone și sugera că repetiția obsesivă a cuvîntului, la începutul sau sfîrșitul pieselor, în chip de refren, ar constitui, în realitate, o invocație la adresa acelei divinități mitologice [57]. Poemul e alcătuit din succesiunea a șapte idei principale: 1. doina le învață pe tinerele fete ce este iubirea; 2 doina consolează și întărește pe tînărul plecat la cătănie; 3. doina îl însoțește pe om la muncile cîmpului; 4. doina îi descoperă omului semnificația naturii; 5. doina alină suferințele actuale ale omului; 6. doina conservă, în sufletul oamenilor, amintirea trecutului înalt și eroic; 7. doina îl învață pe om răzvrătirea împotriva exploatării sociale. În final, poemul arată că doina îl însoțește pe român pretutindeni, în toate momentele bune și rele ale vieții sale, reluînd astfel celebra formulare a lui Alecsandri. De altfel, poemul urmează aceeași schemă de idei ca și la poetul moldovean. Este aici, desigur, un elogiu adus artei, cîntecului în speță, subliniind, prin înfrățirea omului cu doina, trăirea artistică a poporului, existența lui totală în orizontul artei. E reluarea acelei idei din „Miorița", după care împletirea vieții omului cu arta este atît de organică, încît omul nu-și poate imagina nici moartea fără consolarea cîntării postume a fluierelor. Din cele zece strofe ale poemului, cea de a noua e, prin sugestiile vizuale, cu adevărat remarcabilă. Ea

---

[57] Vezi Adrian Fochi: *Dimitrie Cantemir, etnograf și folclorist*, în *Revista de etnografie și folclor* 9(1964), p. 120: „se întrebuințează în cîntecele de jale (bocete) nu ca interjecțiuni, ci ca și cum ar însemna o anumită persoană". Descrierea Moldovei. Ed. Gh. Adamescu, III, p. 1 (180).

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă, de altfel, cel mai strălucit moment artistic al poemului întreg:

Cînd știi haiduci în codru
Te prinzi cu ei fîrtat,
Le-arăți poteci ascunse,
Pe stînci le-așterni tu pat.
Cînd pun picioru-n scară,
Tii roibul lor de frîu !
Grăbit, cînd prînd ei pușca,
Scoți plumbii de la brîu ;
Iar cînd ochesc, cu hohot
Tu rîzi, căci plumbii moi
S-au dus în piept de-a dreptul
Spurcatului ciocoi.

Deși poemul se hrănește dintr-o amară sevă elegiacă, ce ne aduce aminte de celebra poezie „La noi" a altui mare poet transilvănean, Octavian Goga, el este străbătut, în adîncurile sale lirice, de o notă aspră și dîrză, ce caracterizează statornicia milenară a unui popor întreg. Doina este astfel expresia însăși a spiritului popular, oglindește orizontul psihic și perspectiva istorică a neamului. În această oglindire constă mesajul creației lui Coșbuc, poemul așezîndu-se printre marile reușite artistice ale lui Coșbuc.

Iată cum încă 20 de poeme ale lui G. Coșbuc își mărturisesc legătura directă cu folclorul. Dar, în cazul tuturor acestora nu mai este vorba de simpla repoetizare a unor motive și teme folclorice propriu-zise, ci de utilizarea, la nivel superior, a unor sugestii îndepărtate venind din lumea folclorului, printr-o asimilare organică a lor. Coșbuc se vrea poet național și pentru aceasta încearcă să pună în lumină fondul real și esența tipică a sufletului național (păstrat — în concepția lui, ca și a contemporanilor săi — în mentalitatea țărănească). Prezintă astfel momentele cele mai de seamă ale vieții țărănești, zugrăvind, cu mare forță sugestivă, reacțiile sufletești elementare ale vieții obștești, servindu-se pentru aceasta de elemente de creație populară. Putem spune, fără a greși prea mult, că poetul a reușit astfel să ne dea o veridică și amplă monografie etnopsihologică a satului românesc tradițional, așa cum l-a cunoscut și l-a înțeles el. În acest fel el este cu adevărat „poetul țărănimii". Pentru realizarea acestui scop, el folosește o foarte variată gamă de mijloace

Scanned with OKEN Scanner

artistice, nerepetîndu-se niciodată și aflînd totdeauna tonul just pentru fiecare poem în parte. Cele mai multe piese din ciclul analizat țin de epoca bucureșteană a vieții sale, fiind deci poeme de maturitate, și dacă unele din ele manifestă o anume oboseală sau trăiesc, mai ales din virtuozitate, faptul se explică, desigur, biografic. Printre ele am remarcat însă și capodoperele întregii sale creații poetice. Oricum, ceea ce credem că se poate, cu folos, reține de aici, e faptul că, în tot acest ciclu de poeme, Coșbuc dovedește că folclorul poate fi utilizat într-un mod deosebit, decît o făcuse în ciclurile anterioare (vezi cap. III al lucrării de față). Sîntem într-un stadiu nou al evoluției sale artistice, cînd poetul arată că nu numai prin imitarea folclorului se poate ajunge la exprimarea profundă și veridică a spiritului unui popor, ci prin asimilarea lui organică în opera poetică proprie. El nu părăsește sursa de inspirație folclorică, dar aceasta este numai un mijloc, nu și un scop în sine, cum fusese în faza precedentă. Concluzia se pare că poate fi formulată astfel: pentru a crea o operă cu adevărat populară, sursa principală rămîne folclorul, adică însăși creația artistică a poporului, deci ceea ce este mai ales în existența milenară a lui; creația proprie trebuie să aducă nu neapărat motive și subiecte folclorice, ci, mai cu seamă, viziunea folclorică interioară, elementele de bază ale mentalității populare, așa cum aceasta se oglindește în acte și creații consfințite de tradiția obștească. În această modalitate artistică și-a găsit Coșbuc specificitatea și originalitatea proprie, definindu-se, în modul cel mai autentic, ca poet popular și național. Coarda sa inimitabilă și glasul său atît de propriu și le-a descoperit în această direcție, lăsîndu-ne acea parte a operei sale *quae, inaeternum, vitabit libitinem.*

2. În căutarea unei mitologii naționale

Pentru marii poeți români ai secolului al XIX-lea s-a pus, mai mult sau mai puțin deliberat, problema creării unei mitologii naționale, fie utilizînd, în sensul curentului epocii, elemente preexistente în folclor, fie imaginînd mituri literare noi. Cele mai importante din acestea sînt cele cu rădăcini în folclor. G. Gălinescu a relevat patru din ele și le-a considerat drept *„pilonii une tradiții autohtone"*, enumerînd astfel *mitul lui Traian și al Dochiei,*

mitul Mioriței, mitul meșterului Manole și *mitul zburătorului*[58]. Pentru Coșbuc, problema s-a pus cu aceeași acuitate și poetul s-a străduit în această direcție, de-a lungul întregii sale vieți. Ideea de a crea o poezie autentic națională era strîns legată de descoperirea acestei mitologii. În privința aceasta, în opera sa se pot deosebi două tendințe divergente, care marchează și două epoci distincte ale activității sale. Prima tendință, ce predomină în epoca de tinerețe, se cuprinde în efortul de a crea o epopee națională, a cărei existență presupunea — în concepția poetului — un plan mitologic pe care să se proiecteze istoria și viața poporului. Sursa principală pentru reconstrucția unei asemenea mitologii o constituia basmul popular, poetul făcînd — în maniera epocii — confuzie între personajele literare și cele mitice. În concepția lui și a altor oameni de cultură și artă ai epocii, basmul apărea ca păstrător, în forme simbolice și degradate, a vechilor mituri populare. Cea de a doua tendință predomină în epoca de maturitate și își află sursele în concepția mitologică pe care a îmbrățișat-o, pe urmele unor maeștri ca Max Müller și F. Schwartz. Influența decisivă, în această ordine de idei, a exercitat-o asupra gîndirii sale cel de al doilea. Deosebirea dintre cele două epoci și tendințe este deci de natură: prima e folclorică, cea de a doua cărturărească; prima pornește de la fapte concrete, cea de a doua de la teorie. Poezia lui Coșbuc ilustrează foarte tranșant aceste două tendințe și origini. În amîndouă cazurile, aflîndu-se pe o poziție teoretică falsă (confuzia mitului cu basmul, interpretarea mitului autohton prin prisma mitologismului naturist indoeuropean), poetul nu a reușit. Premise false nu au putut conduce decît la concluzii false. Mai aproape de adevăr a fost atunci cînd, fără a apela la teorii de un fel sau de altul, s-a apropiat de mentalitatea populară, exploatînd în opera sa anume credințe populare. Am analizat aceste creații în paragraful anterior (credințele în *strigoi, vîntoase, zburător* etc.), cînd a și reluat cîteva din ideile poetice ale înaintașilor. Cum însă despre acestea am vorbit mai sus, rămîne să ne ocupăm în continuare numai de cele două tendințe enunțate anterior.

a). *Basmul ca sursă a unei mitologii naționale.* Poemul tipic pentru această situație este „Atque nos", despre care s-a spus că

[58] G. Călinescu: *Istoria literaturii române. Compendiu.* Buc., 1968, p. 36—37.

Scanned with OKEN Scanner

ar oglindi întru totul ideile profesorului Gr. Silași, de fapt ideile dominante în epocă. Ideea de la care pleacă poetul e că basmul oferă materialul cel mai potrivit pentru cunoașterea autentică a spiritului poporului: poporul s-a descris pe sine însuși în basme și din felul cum s-a descris se pot desprinde idealurile sale, întrupate în personaje cu „diadem" mitologic pe frunte. Și, în continuare, poetul enumeră toate aceste personaje de basm, cărora le atribuie virtuți și atribute mitice: *Pipăruș-viteazul, împărații Roșu și Verde, sf. Luni, sf. Marți, sf. Miercuri, sf. Vinere, sfîntul Soare, baba Dochia, Marți-seara, Ileana Cosinzeana, Făt-Frumos, Cal-galben, zînele, Zorilă, Murgilă, ursitoarele, cenușăreasa, Ceasul-rău, Statu-palmă-barbă-cot, Strîmbă-lemne, Sfarmă-piatră, Leagănă-munții, Ușor-ca-vîntul, N-aude-nu vede — na greu-ca-pămîntul, Mama nopții, ielele, strigoii, moroii, Fata-pădurii, Gerul, Ciuma, Foametea.* Dacă cercetăm atent aceste nume, observăm că numai puține din ele au, în realitate, caracter mitologic, cu rădăcini în credințele și superstițiile poporului, nefiind deci simple personaje de convenție literară, produse ale fanteziei artistice. Printre acestea citățm *sfintele babe,* personificările zilelor săptămînii, care păstrează reminiscențe și semnificații mitologice clasice (sf. Vinere are în atribuția sa chestiunile de dragoste, așa cum Afrodita — Venus era zeița amorului), *zînele, ursitoarele, ceasul-rău, ielele, moroii, strigoii, Fata-pădurii.* Celelalte sînt personaje pur literare, fără rezonanță în cîmpul mitologiei populare. Mitul e sacru; basmul, numai simbolic și aceste două planuri sînt cu totul diferite. Fantasticul nu poate fi omologat cu miticul: în mit trebuie să crezi; în basm, ți se atrage atenția, prin formule speciale de debut și încheiere, că nu trebuie să crezi. Într-adevăr, acele formule au funcția de a te lămuri asupra caracterului pur imaginativ, ireal al basmului. Coșbuc însă e prea învățat și prea lucid ca să nu-și dea seama că se află pe un teren nesigur și că dă naștere la echivoc, de aceea încearcă o sumă de identificări mitologice: Pipăruș-viteaz este, după el, Tezeu; Făt-Frumos e Apolo, Ileana Cosinzeana e Diana și susține existența, în folclorul românesc, a mitului lui Oedip și al ursitoarelor [59]. Desigur,

[59] Mai tîrziu, în conformitate cu teoriile mülleriene, Coșbuc va duce aceste identificări mai departe, Astfel, va identifica personajele mitologiei grecești cu diferite fenomene ale naturii. Vezi pentru aceasta însemnările sale pe cartea lui F. G. Welker: *Die Hesiodische Theogonie,* Eberfeld, 1865, p. 77, 83, 85, 88, 89, 99, 103, 105, 106, 110, 118, 123, 125. E de reținut o însemnare a sa pe cartea

Scanned with OKEN Scanner

aceste identificări urmăresc, în primul rînd, să proclame acel final, plin de străveche noblețe clasică: *„Et in Arcadia nos!"*, dar faptele se așază într-un sistem întreg, fără a cărui cunoaștere nu putem desprinde sensurile profunde ale acestui poem și ale altora încă. Asemenea personaje apar și într-alte creații ale sale. Astfel basmul cu *pajuri și cu zmei* apare în poemul *Mama*, aluzie la copilăria lui petrecută în mediu folcloric; zmeii, lupul, zmeoaicele care rod codrul, greul-pămîntului, Cal-galben, Ileana Cosinzeana din cosiță floarea-i cîntă, zînele la scăldătorile lor păduratece, zburătorul cu galbene plete apar în poemul *Pierde-vară*. Cu toate acestea, atmosfera ultimului poem nu devine prin aceasta mitică. Aceste elemente de basm sînt exterioare unui asemenea sens.

b). *Reconstituirea unei mitologii românești pe cale livrescă.* Cum însă, în concepția sa ulterioară, soarele și avatarurile sale constituie sursa întregii mitologii, poetul se străduiește să reconstituie mitologia poporului nostru din diverse credințe referitoare la soare. În unele cazuri, folosește efectiv surse folclorice, într-altele însă utilizează numai sugestii livrești. Pentru prima situație, e caracteristic poemul *Cicoarea*, unde soarele e prezentat, ca în folclor, drept un tînăr, strălucitor de frumusețe, pus pe însurătoare. În același fel, apare și în *Brîul Cosinzenei* sau în *Păstorița*, unde întinerește de dragul fetei. În poemul *Un Pipăruș modern*, soarele e parodiat și nu putem desprinde vreun sens mitologic caracteristic: buchisește cu greu o terfeloagă scrisă cu chirilice și se dă în vînt după anecdote, pentru care suportă o corecție drastică din partea mamei sale. În *Chindia*, soarele nu mai este tînărul de pînă acum, ci un bătrîn cît veșnicia și e prezentat ca născător al vieții și atostăpînitor. Personificările utilizate de poet, în toate aceste cazuri, nu sînt simple figuri stilistice, ci reflexul

---

lui Otto Güthling: *Die Geschichte des Herodotos übersetzt von Friedrich Lange*. Leipzig (ed. Reclam), unde la p. 112 scrie: *„Paris fură pe Helena (zmeul fură fata de împăr[at])"*. Tot astfel interpretează și personajele panteonului creștin. Vezi asemenea însemnări pe cartea lui P. S. Liebman: *Kleines Handwörterbuch der christlichen Symbolik*. Leipzig (ed. Reclam), la voce: Michael, Moses, Schleier, Schmied, Simson. Cînd deci, în poezia lui, întîlnim situații în care se vorbește despre *soare, nor, vînt, furtună, șarpe* etc., trebuie să facem drumul invers, înspre mitologia clasică greco-latină sau cea creștină și apoi spre basmul românesc, pentru a desprinde toate implicațiile gîndirii sale mitologizante. Cum se va vedea, în continuare, multe din poeziile sale pe tema naturii nu pot fi înțelese deplin, decît proiectîndu-le pe un asemenea fundal mitologic. Dimensiunea reală a acestor poeme poate fi sesizată numai procedînd astfel.

Scanned with OKEN Scanner

direct și autentic al concepției sale mitologice: fecior de însurat, sau moș venerabil, soarele este personaj mitic. Alteori figura mitică a soarelui e compusă numai din sugestii la atributele sale. El are palate undeva în răsărit, fiind pus astfel în legătură cu omologul său clasic Apolo (poemul *Romanță*), călătorește pe cer cu carul său veșnic, iar cînd apune atinge pămîntul cu roata carului său (poemul *Fragment*) [60], sărută pămîntul *(Cîntec XXVII)*, este ființa vieții și-al lumii altar (poemul *Faptul zilei*). Desigur, sugestiile la scena mitologică clasică sînt, din punct de vedere poetic, mai elocvente, cu toate că și-au pierdut din relieful poetic prin îndelungata utilizare, devenind „locuri comune" adeseori inexpresive și cer un efort de bunăvoință în direcția reconstituirii imaginii. În cazul prezentărilor ce nu au efecte iconografice, sîntem în prezența unor „locuri comune" din poezia imnică sanscrită [61]. Dar ele rămîn abstracte și nu emoționează. Ceea ce trebuie reținut de aici e faptul, întru totul semnificativ, subliniat și cu alt prilej, că G. Coșbuc e un poet al soarelui, al combustiei și renașterii în lumină (poemele *Bărăganul*, *În miezul verii*, *Vara*, *În zori*, *Faptul zilei*), ceea ce dă poemelor sale o dimensiune lirică în plus, ce nu-și află alte corespondențe în literatura noastră. Nici un alt poet român nu a mai exploatat acest motiv. Prin contrast, poetul cîntă și absența soarelui, înserarea și noaptea, dar aceste motive îl reține mai puțin, iar imaginile sînt mai sărace și mai șterse. Personificarea înserării, în *Seara*, e destul de convențională. Alteori, poetul cade în abstract, cum e în *O noapte pe Caraiman*, unde pentru ilustrarea singurătății minerale a muntelui, noaptea e asociată cu *spaima eternei tăceri*, iar poetul ne duce cu gîndul la creația lumii din haosul primordial. În *Noapte de vară*, peisajul e complet umanizat și nu mai deschide perspective înspre mitologic, ci înspre idilic. Dar adversarii soarelui nu sînt întunericul și noaptea, ci norul și furtuna, de aceea poetul a scris numeroase poeme pe tema luptei eterne dintre soare și nori, luptă care stă în centrul teoriei mitologice a lui F. Schwartz [62]. Ceea ce intere-

---

[60] Coșbuc nu se inspiră numai din imaginea reprezentînd călătoria cerească a soarelui, pe care a transmis-o mitologia clasică greco-latină, ci și din simbolurile solare aflătoare în arta populară românească, ca motive ornamentale tipice.

[61] Pentru întreaga vînă lirică, vezi Edgar Papu: *Evoluția și formele genului liric*. Buc., 1968, p. 35—38.

[62] F. L. W. Schwartz: *Der Ursprung der Mythologie, dargelegt an griechischen und deutschen Sage*. Berlin, 1860, p. XVII.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

șează în această teorie este încleștarea violentă, lupta dramatică între elementele naturii, pînă la victoria finală a soarelui. Știm că poetul a apreciat frumusețea acestor mituri, considerînd *„că tot temeiul lor e biruința luminii peste întuneric"* [63]. Din această viziune a naturii s-au născut toate poemele în care apar aluzii la nori (poemul *Pe Tîmpa*), la *zmeii cu trupul de aburi* ce zac prin rîpile munților, *făpturi purtătoare de ploaie*, care se mișcă greoaie pe culmi *(Faptul zilei)* cînd *spaima aleargă prin codru* și *plînge, iar pletele-i pline de ploi se luptă prin noapte cu vîntul* (poemul *Din copilărie*). Tipică, în această privință, e poezia *După furtună*, unde vedem norii venind *călare pe zmei*, tîrîndu-și *greoiul lor trup de balaur*, pînă cînd sînt învinși și risipiți de soare. În poemul *Pe munte*, imaginea are aceeași grandoare sălbatică și războinică: pe culme *aleargă duhul răzbunării*, norii îmbracă *haină de văpăi*, iar furtuna, vîrtejul colosal *e singur domn a toate*. În *Furtuna primăverii*, după canonul aceluiași mitologism, furtuna vine *cu mii de lupi și cu mii de corbi*. Imaginile de basm pe care le folosește poetul (zmeii, balaurii, lupii, corbii etc.) par a avea echivalente în credințele poporului. Astfel, într-un fragment de manuscris al poetului păstrat la B.A.R., între filele unei cărți ce i-a aparținut, se află următoarea însemnare relevantă: „Cînd s-apropie o furtună, mai ales nori puternici cu grindină, țăranii cred și văd bălaurul cel a toate nimicitor cum s-abate peste hotarul lor și spaima morții cuprinde toate sufletele. Eu auzisem și știam că țăranii vorbesc de bălaurul furtunii care aduce, ori potop, ori piatră"[64]. Deci interpretarea pe care am dat-o acestui ciclu de poeme nu este o interpretare arbitrară, ci își găsește suportul cuvenit în însăși gîndirea poetului. Citatul de mai sus e prea elocvent pentru a mai stîrni îndoieli. Sensul mitologic, în aceste poeme și în citatul respectiv, deși rezemat numai pe elemente de basm, devine astfel absolut evident și chiar dacă nu-l întîlnim în mentalitatea populară, ci numai în gîndirea lui Coșbuc (într-adevăr singura atestare a unor asemenea credințe populare e cea de mai sus!), acest lucru trebuie să ne fie suficient, deoarece probează, încă o dată, paralelismul perfect ce există între opera sa poetică și gîndirea sa științifică. Tot în această ordine de idei, se cuvine

---

[63] G. Coșbuc: *Din popor*, în *Șezătoarea săteanului* 10(1908) p. 72.

[64] Între paginile 204—205 ale cărții lui Max Fischer: *Pokorny's Naturgeschichte des Pflanzenreiches*. Leipzig, 1902.

să menționăm aici și mitul pădurii, care ia, la Coșbuc, forme apocaliptice. Pădurea e în luptă cu vîntul și cu furtuna: *Stejarii cu hohot izbeau / Adînc răzvrătita coroană, / Iar norii-n văzduhuri în goană / Cu urlet de groază veneau*, însă după potolirea furtunii, *Rîdea fericită pădurea, / De luptă nimic nu-i păsa: / Privea către cer și cînta / Gîndindu-se-aiurea!* (poemul „Din copilărie"). Arătam într-altă parte că pădurea este, în folclor, o zonă a misterului; ea e populată de spirite răufăcătoare[65]. În literatura noastră, pădurea e opusă fragilității omului, ea întrupînd ideea de eternitate a naturii. Așa apare și la Coșbuc, însă în opoziție cu furtuna, nu cu omul și cu viața lui. Acest motiv este iarăși propriu poeziei lui Coșbuc, nu-l întîlnim la nici un alt poet român. În „Moartea lui Fulger" pădurea avea sensul unei vitalități colective, de data aceasta ea apare ca o stihie. Desigur, poetul are în vedere, în asemenea cazuri, și o altă idee, legată de cultul arborilor[66], de aceea totul capătă dimensiuni cosmice, sugerînd infinitul și eternitatea. Ceea ce face slăbiciunea acestui ciclu de creații este grandilocvența, uneori destul de găunoasă. Într-adevăr, uneori puterea expresiei depășește necesarul și pare un simplu artificiu. De altfel, așa a și fost considerat, de cele mai multe ori, ciclul. Pentru a-l putea înțelege însă cum se cuvine, este necesară cunoașterea concepției sale mitologice, care transportă și ea, peste tot, o puternică sevă folclorică, chiar dacă e trecută prin alambicul complicat al teoriei cunoscute. Iată deci cum și poezia naturii are, la Coșbuc, o specifică substanță de mentalitate populară, chiar dacă n-ar fi decît pentru că exprimă o idee fundamentală a folclorului și anume victoria binelui asupra forțelor răului, acea victorie a luminii asupra întunericului, despre care vorbea însuși poetul, într-un citat reprodus mai sus. Dacă scoatem din numărul poemelor analizate în acest paragraf pe cele citate anterior, rămîn încă 15 texte care reflectă mentalitatea folclorică, într-o modalitate specială (fie utilizînd elemente de basm, fie tinzînd a se încadra într-o așa-zisă mitologie populară), ceea ce arată cît de bogat și de neașteptat de variat a știut poetul să asimileze, în opera sa,

---

[65] „Muma-pădurii" e numai personaj de basm; „Fata-pădurii" e însă unul mitologic, angajînd un mare număr de credințe populare. Vezi Ion Mușlea: *Cercetări folklorice în Țara Oașului*. Cluj, 1932, p. 101—104.

[66] B.A.R. arhiva George Coșbuc, mapa VIII, varia 1: unde poetul notează toate rămășițele diferitelor culte naturiste la români (al arborilor, apei, focului, pămîntului etc.)

Scanned with OKEN Scanner

filonul folcloric românesc. În felul acesta, nu am identificat numai unele texte, ci am reușit, credem, să arătăm și modul în care s-a făcut această asimilare, nivelul structural la care a avut loc și dimensiunile lirice reale pe care această producție le are. Și dacă mai știm că nici un alt poet român nu a cîntat *soarele*, *furtuna* și *codrul* așa cum le-a cîntat el, ne dăm seama cît și cum a îmbogățit Coșbuc paleta lirică a poeziei române, precum și în ce constă noutatea și originalitatea creației sale. Oricum, ceea ce se cuvine reținut, din toată discuția, e faptul că personificarea nu este, în cazurile de mai sus, un simplu procedeu artistic, ci un mod de expresie consubstanțial ideii poetice, un mod de recompunere mitologică a lumii, pe care poetul l-a mînuit cu o măiestrie neegalată.

3. Asimilarea de clișee și tehnici folclorice

Interesante, din toate punctele de vedere, sînt poemele în care întîlnim simple sugestii venite din lumea folclorului, întrucît acestea apar ca un fenomen absolut spontan, aproape automat, ele făcînd parte integrantă din orizontul său cultural. Este clar că poetul nu le-a căutat, în mod deliberat, ci că ele s-au insinuat spontan și firesc în opera sa, colorînd-o cu sensuri și valențe specifice. În acest fel se poate vorbi de aglutinarea organică a citatului folcloric în opera sa, fie că e vorba de receptarea unor imagini și formule poetice, fie de inserția unor expresii paremiologice, fie, în fine, de utilizarea, pe scară largă, a unei terminologii folclorice și etnografice. Nu mai puțin de 100 de texte, din care unele analizate și anterior, sînt în această situație, ceea ce arată amploarea fenomenului și pune în lumină una din cele mai caracteristice modalități de creație artistică în activitatea poetului. În toate aceste cazuri, materialul asimilat — din orice categorie ar face parte — nu are independență poetică, nu constituie subiect propriu-zis, ci este subordonat unei idei poetice proprii pe care o servește, de parcă poetul ar fi dorit să-și justifice invențiile personale cu autoritatea formulării tradiționale. Dar ceea ce merită să se rețină din toate acestea e faptul că fenomenul are un caracter spontan: asemenea imagini îi vin în minte și i se așternsub condei cu aceeași ușurință și cu același firesc cu care e asaltat de imaginile clasice sau dantești, ținînd efectiv de felul culturii sale și de orizontul specific al acesteia. E vorba de un automatism psihic

Scanned with OKEN Scanner

primar, care pune în valoare faldurile intime ale imaginației sale creatoare, aduce la suprafață elemente de subconștient. Lucrul e cu atît mai interesant, cu cît este vorba de un proces quasi-mecanic, nedeliberat, consubstanțial, care atinge resorturile cele mai adînci și mai fine ale spiritului său. Intrăm, cu acestea, în odăile cele mai retrase ale laboratorului său de creație, surprindem momentele cele mai fine de germinație a diferitelor idei poetice, ajungem astfel la limita inefabilului. Ne vom ocupa întîi de clișeul folcloric (imagini și formule poetice, expresii paremiologice și terminologie folclorică), iar apoi de unele tehnici însușite de poet din creația orală.

a). *Inserții de formule poetice populare.* În ceea ce privește această categorie de fapte, trebuie arătat de la bun început că citatul folcloric poate fi detectat și decupat cu ușurință din contextul pe care îl ilustrează și pus în paralelă cu textul folcloric de unde a plecat.

În poemul *Cuscri*, poetul reia tema poetică din *Romeo și Julieta*. Părinții se opun dragostei copiilor lor, aceștia încearcă să fugă și se înecă; moartea tinerilor duce la împăcarea cuscrilor. Imaginea în jurul căreia se clădește finalul aduce cu balada „Logodnicii nefericiți".

În *Moartea lui Gelu*, prințul rănit vorbește cu calul și-i cere să-l îngroape, săpîndu-i mormîntul cu copita, la fel cum se întîmplă în celebra baladă a lui *Toma Alimoș*. Clișeul are o răspîndire internațională foarte largă, ținînd de eposul eroic, unde dobîndirea calului este una din isprăvile principale ale eroului.

În *Pe plaiul muntelui* este vorba de întîlnirea unui haiduc cu un moț. Toată atmosfera concordă cu ceea ce aflăm în balada *Codreanu*, cu singura deosebire că, în lupta în care se angajează cei doi eroi, victoria îi revine celui amenințat să fie jefuit, respectiv moțului ce-și apără victorios sărăcia.

În *Ideal*, fata care-și așteaptă iubitul întreabă vîntul și norul dacă nu cumva i l-au văzut pe undeva. Imaginea ne duce înspre balada „Maica bătrînă", care, tot așa, întreabă stihiile (și alte personaje întîlnite în drum), dacă nu i-a întîlnit feciorul[67]. Imaginea

[67] Adrian Fochi: *Miorița*. Buc., 1964, p. 285—289, 315—318.

e frecventă și în lirica populară, unde iubiții sau soții pierduți se caută unul pe celălalt, întrebînd, de obicei, apele[68].

În *Costea*, care are la bază un prototip folcloric — cum am mai arătat — e normal să întîlnim imaginea cu discuția dintre erou și calul său, pe care o întîlnim și în lirică[69].

Imaginea cucului care e „prooroc și-ți știe spune tot ce-o fi și-o da", din *Nuntă în codru*, trebuie pusă în legătură cu numeroasele credințe populare despre cuc, dar își află paralele și în lirica noastră populară[70].

În *Voichița lui Ștefan*, eroina ar dori ca, între tată și soț, să se ridice un zid de aramă care să ferească pe unul de celălalt. Imaginea apare frecvent în basme, unde zidul se ridică între fugari și urmăritor (motivul *die magische Flucht*), dar îl găsim, variat, și în lirică: iubiții sînt despărțiți de un deal, munte, codru etc. și se roagă ca piedica dintre ei să se așeze, pentru a se putea vedea și apoi lua[71]. În poemul lui Coșbuc, sugestia vine dinspre basm.

Despre poemul „Pe lîngă boi" s-a arătat că are corespondențe cu lirice populară. Două texte din colecția I. U. Jarník-A. Bîrseanu ar fi putut servi ca sugestie[72]. Această idee poetică, descojită de accidental și redusă la minimul liric, a devenit pretextul poemului lui Coșbuc.

O imagine îndrăgită de poet este cea a secerătoarelor în grîu. Exemplul cel mai frumos apare în poemul *Gînduri*. Își află numeroase paralele în lirica populară[73].

Imaginea „cinei cu lacrimi", folosită de Coșbuc în *Cîntecul fusului*, apare în numeroase cicluri lirice. Astfel, tînărul, a cărui mîndră s-a măritat în vecini, nu mai poate cina de durere: iese afară, o vede; intră în casă, o aude și suferă din această cauză[74].

---

[68] I. U. Jarnik-A. Bîrseanu: *op. cit.*, p. 222: — *Trandafir, de pe hinteu,/ N-ai văzut pe dragul meu ?/—Poate că l-oi fi văzut,/ Dară nu l-am cunoscut.* Urmează portretul tînărului, cu semnele cuvenite de recunoaștere.

[69] *Ibidem*, p. 222—223.

[70] *Ibidem*, p. 229: *Auzi, mîndră, cucul cîntă,/ Ieși afară și-l ascultă !/ De ți-a cînta cucul bine,/ Trage nădejde de mine,/ De ți-a cînta cucul rău,/ Grijească-te Dumnezeu.*

[71] *Ibidem*, p. 234, text CXXXVII.

[72] *Ibidem*, p. 237 și 242.

[73] *Ibidem*, p. 254: *Mîndra seceră la grîu,/ Naframa-i arde la brîu ;/ Mîndru seceră secară,/ Naframa-i arde cu pară,/ Ca și inima amară,/ După badea cu șinoară, / Ce-a plecat de-alaltă seară !*

[74] *Ibidem*, p. 246.

Scanned with OKEN Scanner

Într-un blestem, lucrurile sînt și mai clare. Fata părăsită menește iubitului necredincios să-l ajungă un dor atît de cumplit, încît să-și lase lingura pe blid, să iasă din casă plîngînd și smulgîndu-și părul din cap[75]. De reținut că atît la Coșbuc, cît și în poezia populară e vorba de dragostea nefericită.

În *Mînioasă* asistăm la același joc, puțin frivol, cu dragostea. Cînd trece iubitul, fata se face că nu-l vede; dacă-i vorbește, ea nu-i răspunde, ca în exemplele populare[76].

Imaginea fetei care se roagă să nu fie dată în căsătorie printre străini, foarte obișnuită în lirică[77], apare în *Legenda rîndunelei.*

În *Dușmancele* apare o altă imagine folclorică: legătura dintre legănatul mamei și soarta ulterioară a copilului. În cîntecul popular imaginea e oarecum diferită, însă nu în substanță: în scăldătoare, mama și-a blestemat pruncul, cu mîinile către soare și către lună, să n-aibă bucurie în viață[78], sau să n-aibă *prînz fără de plîns, nici amiaz fără necaz*[79].

Ideea de a „pune capul cuiva sub picior", din *Dușmancele,* apare comun și variat în cîntec.

Ideea că „lumea nu stă într-un drăguț sau într-o drăguță" și că „dacă va trece numai pragul își va găsi zece iubiți", pe care o întîlnim în *Supărare-mpăciuită,* își are, de asemenea, izvorul în folclor[80].

Blestemul neamțului care ia pe feciori la cătănie, ca în *Dragostea păcurărească,* apare, în formule imprecative aproape identice, în doinele de cătănie[81].

Ideea fetei bogate și urîte apare, în formulare poetică în *Numai una,* la fel ca în folclor[82].

Fata care a păzit vaca noaptea, din poemul *Baladă,* pățește același lucru ca și surata ei din folclor, cu deosebirea că în cîntecul

---

[75] *Ibidem,* p. 298. Variantă la p. 702.

[76] *Ibidem,* p. 267: *Cîntă păsărica-n iarbă,/ Trece badea, nu mă-ntreabă,/ Pare că nu i-am fost dragă ;/ Da eu încă nu-l întreb,/ Numai cu ochiu-l petrec.* Variantă la p. 652.

[77] *Ibidem,* p. 270.

[78] *Ibidem,* p. 273.

[79] *Ibidem,* p. 277.

[80] *Ibidem,* p. 287: *Gălbioară ca și tine/ Voi găsi în toate zile,/ Galbenă ca dumneata/ Voi găsi totdeauna.*

[81] *Ibidem,* p. 309: *Cum nu-i neamțu mare cîne.*

[82] *Ibidem,* p. 359.

popular cazul ei e tratat umoristic[83], în timp ce Coșbuc îl tratează la modul tragic.

Imaginea „dormitului pe flori simbolice", din *Cîntec XVIII* și *Lîngă leagăn*, exprimă în poezia populară norocul sau nenorocul. Omul se culcă seara pe pelin, iar dimineața se spală pe față cu pelin; de unde viața atît de amară[84]. La Coșbuc, fata nefericită în dragoste cere mamei să nu-i mai aștearnă în pat „troscot și sulfină", ci flori de mătrăgună, pentru a se trezi în zori nebună și a scăpa astfel de obsesia nefericirii sale. Pentru ca feciorul să-i crească mare și să aibă noroc în dragoste, mama i-a pus în leagăn „flori de rug" și strămături roșii de bete (culoarea roșie e contra deochiului). Aceeași imagine și în folclor[85].

Poemul *Bradul* reia și el un motiv curent în lirica populară. E cunoscut cîntecul în care bradul se tînguiește că va fi tăiat și făcut „temnicioară" la voinici și „supărare la părinți"[86]. La Coșbuc, imaginea ia o dezvoltare mai amplă. deși rămîne evident în nota ei. Astfel, omul, vorbind cu bradul, îi menește acestuia din urmă să fie leagăn pentru copilul lui; dacă însă bradul ar vroi să-l înșele, atunci îl va face stîlp la poarta curții, ca să-l bată soarele și ploaia și să-l împungă vacile și boii.

Imaginea florii soarelui stînd în poarta raiului și judecînd flo**rile**, ce-au făcut miroasele — una din reușitele poetice ale folclorului nostru[87] — apare în poemul *Floarea soarelui și macul*. Într-o primă versiune a poemului, imaginea era dublată: floarea macului șade, paralel, la poarta iadului[88].

În *Fresco-ritornele* nr. 12 apare iarăși un motiv din lirica populară transilvăneană. Pentru a îndepărta atenția nebinevoitoare a lumii de la dragostea lor, îndrăgostiții se prefac ziua că nu se cunosc, în timp ce noaptea sînt mereu împreună[89].

În *Calul dracului* apare o formulare poetică luată direct din folclor, chiar dacă sensul e modificat. E vorba de formula: *Ia-l*

---

[83] *Ibidem*, p. 362
[84] *Ibidem*, p. 406.
[85] *Ibidem*, p. 732.
[86] *Ibidem*, p. 438.
[87] *Ibidem*, p. 438.
[88] Dumitru Micu: Note, la G. Coșbuc: *Versuri*. Buc., 1961, p. 749.
[89] I. U. Jarnik-A. Bîrseanu: *op. cit.*, p. 457: *Săracul drăguțul meu,/ Toată ziua-i prebeleu,/ Noaptea stă-n aleanul meu:/ Toată ziua nu mă vede,/ Noaptea tot cu mine șede.*

Scanned with OKEN Scanner

de brîu şi-l ţîpă-n rîu, cu adresă la bărbatul urît în poezia populară[90], în timp ce la Coşbuc formula se adresează babei (= calul dracului) ce împiedică dragostea celor doi tineri.

Clişeul tînărului don Juan sătesc, care se laudă cu numărul mare al mîndrelor pe care le-a sărutat, din care ar putea face un sat întreg, apare, cu un accent mai puternic, în poemul *Unul ca o sută*.

Imaginea primăvăratică a fetelor mergînd la cules de mure şi zmeură în pădure l-a interesat pe poet în mai multe rînduri. În poemul *Zîna pădurii*, motivul era exploatat în mod independent, devenind însuşi centrul liric al piesei. Ca motiv subordonat. apare în poezia *Pe deal*, unde are rostul să sublinieze exuberanţa tinerească.

Ideea de a bate marginile şi mijloacele, ca element de strategie al luptelor folclorice, apare în *Cîntec* (1897). Vodă zice vitejilor săi să bată marginea, în timp ce el îşi rezervă lupta de la mijloc, la fel ca în bătăliile purtate cu turcii de Novac şi Gruia, unde împărţeala sarcinilor vitejeşti se face după acelaşi canon poetic.

Clişeul cu „nuca de mare", leac miraculos pentru nevasta infidelă, e luat din lumea snoavelor, în speţă din snoava „Nevasta necredincioasă". Vezi poemul *Leac pentru drac* şi discuţia ce i-am rezervat într-un capitol precedent[91].

Formula poetică în care se descrie casa nouă, cu ferestrele în soare, specifică pentru balada „Nunta soarelui", apare — cum am mai arătat —, cu funcţie subordonată altui subiect, în poemul „Draga mamei".

Un interes deosebit a manifestat poetul pentru celebrul clişeu mioritic din portretul tînărului cioban, care e prezentat ca fiind „tras printr-un inel". Coşbuc îl întrebuinţează de două ori, în *Draga mamei* şi în *Ideal*, găsind probabil că formula exprimă, în modul cel mai adecvat, canonul frumuseţii fizice a tînărului nubil.

Tot o sugestie mioritică poate fi şi clişeul fetei cununate cu moartea din poemul *Pe Bistriţa*.

Fata plimbîndu-se prin sat cu un măr în sîn pentru iubitul ei este iarăşi o imagine provenită din folclor. Trebuie pusă însă în legătură şi cu unele credinţe populare privind simbolistica

---

[90] *Ibidem*, p. 368. Variantă la p. 782.
[91] Vezi Cap. III, 3 d.

erotică a mărului, despre care — am arătat — poetul a scris un interesant și documentat articol.

Clișee de basm apar frecvent în unele creații ale poetului. Astfel, caracterizarea frumuseții excepționale a eroinei prin formula „din cosiță flori îi cad" apare în *Nuntă în codru* și variat în *Pierde-vară*: „cîntă în cosița ei flori". Formule stereotipe de început[92], mediane[93] și finale[94] apar în mod firesc în piese ce țin de crearea atmosferei de basm.

Formula brîului fermecat, care în *Brîul Cosinzenii* apărea ca motiv independent, l-a interesat pe poet întotdeauna. O întîlnim și cu funcție subordonată altor mesaje artistice în „Romanță", unde iubitul e gata să facă iubitei sale un brîu din curcubeu; în *Strengarii de pe Cynthus*, în care vîntul dezleagă „frumosul brîu cu flori" al zinei; în *Nunta Zamfirei*, unde eroina e încinsă cu un brîu de argint peste mijloc.

Imaginea soarelui ca „trup fără păcat" din balada *Nunta soarelui* se întîlnește în *Tulnic și Lioara*.

Imaginea cicoarei somnoroase, care își aflase în legenda lui Coșbuc *Cicoarea* etiologia populară, revine și în poemul *Pastel*.

Refrenul colindelor noastre *Ler, oi domnul mare* și *florile de măr* ne întîmpină în poemul *Colindătorii*.

Aluzie la legenda „dumbrăvilor roșii" apare în *Fragment epic*.

Sînt de semnalat, în încheierea acestei discuții, și unele formule provenind din legende cărturărești sau semicărturărești. Printre acestea, enumerăm poemul *Carol Robert* în care poetul reia formula vestitei „Chronicon pictum vindobonense", unde fălosul crai se laudă că-l va scoate pe Basarab-vodă de barbă din vizuina lui[95]. În *Oltenii lui Tudor* e reluată formula „a îmbrăcat cămașa morții", atribuită de legendă eroului însuși. O aluzie la *Esopia* apare în *Gazel* (1893). În *Fatma* apare formula de basm a legării vinovatului de coada calului celui mai turbat[96]. Reminiscențe din *Alexandria* apar în *Strengarul văilor*, unde se vorbește de „Por și Darie împărat".

---

[92] În poemul *Un Pipăruș modern*.

[93] Tot acolo (imaginea discutată și într-alt context); dar și în *Cetină-dalbă*, unde întîlnim hiperbola *„cu o falcă-n cer și cu alta pe pămînt"*.

[94] În poemul *Nuntă în codru*, ideea adynaton *adusul apei cu ciurul*, pe care altădată poetul o punea în legătură cu mitul Danaidelor, și *tăiatul lemnelor cu sapa*.

[95] Și în G. Coșbuc: *Din țara Basarabilor*. Buc., 1911, p. 46—47 și 78.

[96] Vezi G. I. Tohăneanu: *Stilul artistic al lui Ion Creangă*. Buc., 1969, p. 40 (Povestea porcului).

Scanned with OKEN Scanner

Un caz special de formulă neasimilată organic în text este cea a celor „două fete care spală lînă", din finalul poemului *Prin Mehadia*. Finalul acesta implică însă numeroase asociații muzicale și trăiește din acestea. El ne aduce în minte *Cîntecul lui Bujor*, *Cîntarea lui Pintea* și *Doina Iancului*, piese care se cîntă pe această melodie. Este însă singurul caz de acest fel din toată creația lui Coșbuc cînd absorbția clișeului nu se face în text.

b) *Inserții de expresii paremiologice*. Pentru a ne face o imagine justă despre automatismul cu care asemenea expresii se insinuează în opera lui Coșbuc trebuie să ne reamintim acea mărturie a lui Tudor Vianu, pe care am folosit-o și cu alt prilej, în care esteticianul arăta că, atunci cînd l-a cunoscut pe poet, limbajul acestuia era, prin excelență, colectiv, Coșbuc găsind pentru fiecare idee cîte o „zicere" tradițională paremiologică. Să ne reamintim de asemenea că poetul a fost toată viața preocupat de problema proverbului și expresiei idiomatice, lăsîndu-ne interesante studii, articole și note asupra lor. G. Călinescu remarca și el înclinarea poetului înspre exprimarea aforistică și sentențioasă și nu aprecia „neaoșismul" exagerat pe care folosirea unor asemenea expresii îl conferea prozei sale și dădea exemple de asemenea fraze, în contextul care îl interesa. Mai nou, Pompiliu Dumitrașcu remarca aceeași însușire a stilului artistic al lui G. Coșbuc.[97] Dar asemenea exemple sînt mult mai numeroase decît s-a arătat pînă acum și fără a avea pretenția de a fi inventariat întregul stoc, oferim următoarele cazuri:

a avea pîinea și cuțitul: „Nu te-ai priceput",
boii ară și caii mănîncă: „Voci din public" (Exploatații),
a sta cu nasul în vînt și *a pune sare pe rană*: „Supărare-mpăciuită",
a strînge pe cineva cu țîțîna ușii: „Dragoste-nvrăjbită",
a mînca coliva cuiva și *a cînta Iordanul*: „Vlad-vodă călugărul",
a face broaște în burtă: „Pieirea dacilor",
a trăi într-un sat fără cîini: „Dintr-o poveste",
a-i juca cuiva ochiul stîng: „Costea",
a face cuiva capul călindar: „Subțirica din vecini",

---

[97] Pompiliu Dumitrașcu: *Contribuții la studiul limbii și stilului*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 226.

a fi lovit cu leuca, a avea habarul cuiva și *a avea petec la sac*: „Leac pentru drac",

a crește un șarpe la sîn: „Scrisoarea lui Firdusi către șahul Mahmud",

a fi cu zilele-n mînă și *a-și băga mințile-n cap*: „Țapul",

a tunde-o, a cădea paștile-ntr-o luni și *a sta de poară*[98]: „Un Pipăruș modern",

a fi gata sapa și lopata: „Ceas-rău",

a-i merge cuiva numele, a-și strînge noră de pe drum, a se pune în poară, a nu avea cenușă în vatră, a pune cuiva capul sub picior, a ajunge la mila cuiva, a da în bobi cu sita, a avea stea în frunte, a avea fiecare partea sa: „Dușmancele",

a fi casa cuiva oglindă: „Rada".

Cele mai multe expresii de acest fel apar, după cum se vede, în poemul *Dușmancele* în care poetul vrea să imite cît mai precis limbajul popular al eroinei. Desigur, condițiile de metru și ritm au făcut ca asemenea expresii să-și modifice forma tradițională, topindu-se în textul poetului și adeseori dobîndind un relief artistic pe care, datorită uzajului îndelung, nu-l mai aveau în vorbirea curentă. Este așadar o rechemare la viață artistică a unor formule tocite de vreme, care, în noul context stabilit de poet, își recapătă valențele estetice de mult pierdute. Ele apar ca un fel de sancționare de mentalitate tradițională a situațiilor lirice individuale din diferitele piese și, de fapt, în această sancționare de milenară experiență constă efectul principal al utilizării lor. Propensiunea poetului pentru asemenea exprimări a făcut ca și poetul însuși să creeze formulări de acest gen, ce împînzesc toată opera lui și o fac să dobîndească un anume caracter sentențios și ușor didactic, în sensul francez al cuvîntului. Cazurile de acest fel sînt prea cunoscute și prea numeroase pentru a le mai înșira aici[99]. Citățm doar un exemplu, ce poate avea însă originea în însuși izvorul oriental folosit de poet și anume: *cînd sameni spini, nu poți s-aduni smochine*, din poemul *Bogatul din Siria*.

---

[98] *Ibidem*, p. 214: termenul e dat drept regionalism. Îl aflăm însă și la Creangă în „Dănilă Prepeleac". Vezi G. I. Tohăneanu: *op. cit.*, p. 96.

[99] *Ibidem*, p. 253: unde autorul afirmă însă că aceste inserții „nu au o frecvență care să ne îndreptățească să considerăm întrebuințarea elementului sentențios ca o particularitate specifică a stilului său", afirmație evident discutabilă.

Scanned with OKEN Scanner

c) *Inserții de termeni folclorici și etnografici.* Termenii de acest gen pe care-i folosește Coșbuc nu sînt prea numeroși, însă prin deasa lor întrebuințare afectează atmosfera unui foarte mare număr de poeme. În cîteva cazuri, asemenea termeni au devenit chiar titluri de poeme, cum ar fi *Doina, Hora, Lumînărica,* sugerînd un cortegiu întreg de asociații folclorice pe aceste teme. Cel mai frecvent dintre acești termeni e cuvîntul *doină* și derivatele sale. Termenul apare în „Vestitorii primăverii", „Fata mamei", „Fragment" (1896), „În miezul verii". Derivatele sale: *a doini* apar în „Mama", „Murind", „Concertul primăverii", „Pe Tîmpa", „Pierde-vară"; *doinire,* în „Fragment" (1907); *doinitor,* în „Pace". Termenul *hora,* dincolo de titlul poemului amintit, apare în „De cea din urmă dată", „Ceas-rău", „Nuntă în codru", „Recrutul", „Rada", „Rodovica". *Colindă* apare în „Colindătorii", iar verbul, la diversele sale forme, în „Recrutul", „Noapte de vară", „În miezul verii". *Basm* apare în „Mortul de la Putna", „Popasul țiganilor", iar corespondentul său *poveste* în „Pace" și „În miezul verii". *Vrajă* apare în „Draga mamei". Toți termenii de mai sus, precum se vede, denumesc genuri sau specii ale creației noastre populare. Alți termeni evocă personaje de basm (nu reluăm materialele discutate anterior) ca *Strîmbă-lemne* ce apare în „Cîntecul redutei", *zmeii,* în „Mama", „Faptul zilei", „Pierde-vară", „Ștrengarul văilor", „După furtună"; *zînele* în „Zîna pădurii" și „Vîntoasele"; *Făt-Frumos* în „Teotolinda" și în „Brîul Cosînzenii"; *pajurile* în „Mama"; *lupul din basme, Greul-pămîntului, Cal-galben* în „Pierde-vară"; *balaurii* în „Prahova", „După furtună"; *Statu-palmă-barbă-cot* în „Nunta Zamfirei" și „Iarna pe uliță". Termeni evocînd credințe populare ca *stafiile* apar în „Blăstămul trădării"; *arătările* în „Mortul de la Putna"; *nălucile* în „Bordei sărac"; *ceasul-rău* în „Cuscri" și „Ceas-rău". Nume de dansuri populare apar iarăși frecvent: *deasa, tropotita, sîrba* în „Hora". Nume de instrumente muzicale populare apar în „Nuntă în codru": *vioară, drîmb, cimpoi* (și în „Concertul primăverii"); altele se află în poemul „Concertul primăverii": *cobză* (și în „Sub patrafir"), *fluier, tilincă* (și în „Nunta Zamfirei") și genericul *taraf. Cavalul* apare în „Cîntec" (1904) și în „Ștrengarul văilor". *Naiul* e mai frecvent, deoarece monosilabismul îl făcea mai ușor utilizabil, și apare în „Cîntec" (1897), „Cîntec" (1904) și „Nuntă în codru". Genericul *lăutari* apare în „Vîntoasele"; precum genericul *joc* de întîlnește în „Popasul țiganilor" și „Apoi vezi". Termeni referi-

tori la obiceiuri populare, ca *druște* (în „Nuntă în codru"), *steag* (în aceeași piesă și în „Nunta Zamfirei"), *comînd* (în „Moartea lui Fulger"), *clacă, șezătoare* și *vergel* (în „Rodovica"). Două poeme, în mod special, sînt pline de asemenea termeni folclorici și etnografici. E vorba de „Cîntec de primăvară" unde întîlnim *Sîntoaderul, dragobetele, mărțișorul, sf. Prier, paparude* și poemul „Lîngă leagăn" unde aflăm: *descîntecul, joile curate, ielele, stelele logostele, fata de împărat, ursitoarele, pusul-din-ură, aruncătura* și *farmecul,* care împreună creează o textură sugestivă, în direcția reconstituirii atmosferei foclorice. Cu tot caracterul difuz al acestor elemente, ele au, în corpul poemelor, rolul unor semnale luminoase care îndreaptă atenția cititorului înspre planul folclorului, componenta esențială a unei poezii „populare și naționale", cum s-a străduit să creeze poetul năsăudean. Toți acești termeni atrag atenția asupra lor și asupra lumii de unde provin, ca piatra inelului care concentrează în ea sensul întregii podoabe. Acest sens de focar poetic nu poate fi însă desprins decît de adevărații degustători ai artei cuvîntului și am fi mulțumiți să știm că am putut trezi un anume interes în această direcție. În tot cazul, de reținut e faptul că atmosfera folclorică se reconstituie și la nivelul cuvîntului evocator, nu numai al motivului poetic, independent sau subordonat, și, în această privință, Coșbuc se dovedește un maestru desăvîrșit în arta sugerării ethosului popular.

d). *Utilizarea unor tehnici poetice specifice folclorului.* Pînă acum au fost reținute unele din procedeele cele mai vizibile de tehnică folclorică în opera lui Coșbuc. S-a vorbit astfel despre funcția stilistică a imperfectului, despre topica inversă, despre efectul stilistic obținut prin eliziunea articolului hotărît, despre frecvența elementelor exclamative, despre repetiție, comparație și personificare și, deoarece s-a vorbit bine și competent despre toate acestea[100], nu mai revenim. Ne oprim numai la două asemenea tehnici, întrucît n-au fost discutate pînă acum și, pentru că din cîte știm pînă acum, se întîlnesc rar în opera altor poeți români. Acestea sînt *figura etymologica* și *figura adynaton*-ului. Ambele sînt tipice pentru arta orală a folclorului și bibliografia de specialitate este deosebit de întinsă.

La Coșbuc, *figura etymologica* se întîlnește în 7 poeme, majoritatea din perioada de tinerețe, cînd poetul evolua mai aproape

[100] Vezi pentru toate acestea, articolul mai sus citat al lui Pompiliu Dumitrașcu.

de arta folclorului. Citãm exemplele în ordine cronologică. Astfel, în „Izvor de apă vie" (1886) apare expresia *tiran lucră tiranul*, în „Tulnic și Lioara" (1887) apar trei cazuri: *de dorul tău, mă doare durerea ta, să rîdă cu rîsetele tale* și mai puțin reușitul exemplu: *margini de margine*; în „Fulger" (1887) găsim un exemplu amplu, obositor prin nota de tautologie: *fugea fugaru-n fugă*; în „Cetină-Dalbă" (1888) avem exemplul: *mult sîngeră sînge*; în „Decebal către popor" (1896): *Și cine-i vînzător vîndut*, exemplu în care repetiția aduce un spor de semnificație, ceea ce reprezintă un succes; în „Supărare-mpăciuită" întîlnim formula; *guraliva gură tace*, iar în „Pentru libertate", formula: *strîns ne strîngem*. Unele aduc, pe lîngă eufonie (aliterația inclusă în figură) și o amplificare a sensului pasajelor respective, fie prin bifurcare semantică, fie prin întărirea expresiei.

Cît privește formula *adynaton*-ului, respectiv formula prin care se exprimă imposibilul și „die verkehrte Welt", ne-am oprit, în cursul cercetării de față, ori de cîte ori a fost cazul, asupra exemplelor întîlnite în drum. În folclorul universal, procedeul e general, iar în folclorul românesc el apare numai în producțiile cele mai vechi, specializîndu-se pentru „Cîntecul miresei" din ritualul de nuntă, pentru unele blesteme și expresii idiomatice. O sugestie pentru utilizarea procedeului îi putea veni poetului și dinspre literatura clasică, unde formula a cunoscut o utilizare uneori excesivă. Merită a fi relevată, încă o dată, convergența dintre folclor și literatura clasică, izvoarele principale ale culturii și artei poetului. Exemplele culese din opera poetului mărturisesc această dublă origine. De certă influență folclorică sînt exemplele: *De pe mine crească-ți iarbă verde-n prag* („Dragoste-nvrăjbită"), *și soarele mirat sta-n loc* („Nunta Zamfirei"), *cum nu scapi din mînă fumul* („Rada"), *să aibă Leana-n frunte stea* („Dușmancele"). Nici unul din exemplele de mai sus nu reprezintă însă cazuri tipice de adynaton, lipsindu-le sensul de condiționare (a unei acțiuni de către o imposibilitate). Alte două exemple mărturisesc origini cărturărești. Acestea sînt: *iar rîurile țării / Din curgeri întorcîndu-și întreagă matca lor / Năval-au dat s-alerge spre munți către izvor* („Tulnic și Lioara"), unde de asemenea lipsește condiția ca element constitutiv al formulei și: *Și catîrul, bietul, cînd să biruiască, / Lîngă pom căzut-a, însă ca să-nască* („Pentru tron"), caz similar cu cel de sus. Ambele exemple ne duc cu gîndul înspre lumea clasică, unde formulări aproape identice se întîlnesc din

Scanned with OKEN Scanner

abundență[101]. Lipsind condiția imposibilității, poetul creează o autentică atmosferă fabuloasă. De reținut deci și faptul că poetul inovează tehnica *adynaton*-ului în funcție de propriile sale necesități.

e). *Elemente de versificație populară.* Există o opinie, după care Coșbuc, în privința versificației, ar reprezenta un caz singular și chiar paradoxal în poezia românească. Se afirmă astfel că deși „cu atît de profunde rădăcini și premise ale formației în solul folcloric" el ar depăși și ar evita „parcă sistematic în operele sale tocmai versul folcloric care-i era negreșit atît de familiar"[102]. La o cercetare mai atentă însă, lucrurile nu stau chiar așa. Coșbuc a cultivat, cu predilecție, alte sisteme de versificație decît cele folclorice, însă nu a ocolit niciodată versul popular. O proporție este, în această privință, instructivă. Astfel, nu mai puțin de 125 de poeme folosesc versul folcloric, ceea ce raportat la presupusul total al creațiilor sale poetice reprezintă aproape 21%.

Urmînd cele mai competente cercetări în materie de versificație populară[103], distingem numai două modalități ritmicometrice practicate de români: *octosilabul* și *hexasilabul*[104], de fapt formele moderne ale trohaicului, respectiv *tetrapodia pirică* și *tripodia pirică*. Fiecare din aceste două modalități are, la rîndul ei, cîte două variante: una *acatalectică* și alta *catalectică*, putîndu-se astfel vorbi de versuri de 7/8 silabe și de altele de 5/6 silabe. Versurile nu sînt, de regulă, dispuse în strofe[105]. Or, de aici a pornit, de fapt, iluzia exprimată în opinia reprodusă mai sus. Pentru că poetul nostru a folosit o foarte variată gamă de împerecheri strofice, dînd dovadă de o fantezie nesecată și de o măiestrie fără

---

[101] Coșbuc a mai folosit două asemenea expresii: *a mulge țapii* („Filozofii și plugarii"), expresie căreia i s-a aflat atestarea în *Vita Demonactis* a lui Lucian și a *căra apa cu ciurul* („Nuntă în codru") a cărei atestare o aflăm în Plautus: *imbrem in crebrum gerere*. Pe aceasta Coșbuc o punea în legătură cu mitul Danaidelor. Vezi George Coșbuc: *Zicători explicate*, în *Epoca* 4(1898) nr. 663. Exemplul cu catîrul care naște este de asemenea clasic: *cum mulo pepererit*. G. Coșbuc: *Zicători din popor*, în *Albina* 1(1898) p. 783.

[102] Al. I. Amzulescu: *Cîteva observații cu privire la versul popular*, în *Revista de etnografie și folclor* 9(1964) p. 111.

[103] Constantin Brăiloiu: *Versul popular românesc cîntat. Le vers populaire roumain chanté*, în vol. *Opere*, I, Buc., 1967, p. 15—118.

[104] *Ibidem*, p. 21—22.

[105] *Ibidem*, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

margini în organizarea strofică a versurilor sale[106], nu a mai fost observat elementul de bază al creației sale poetice, care e versul. S-a întîmplat cu el inversul situației exprimate într-un proverb popular: din cauza pădurii, nu au mai fost văzuți copacii!

Coșbuc a utilizat ambele modalități metrico-ritmice, atît tripodia, cît și tetrapodia pirică. Uneori a folosit numai varianta catalectică[107], alteori numai pe cea acatalectică[108], dar cele mai adeseori și unele și altele, alternînd rimele feminine cu cele masculine. De cele mai multe ori, strofele sale se încheie cu pseudo-refrene, versuri scurte de 5 silabe[109] și, în mai puține cazuri, cu versuri de 6 silabe[110], folosind deci în clauzulă tripodia pirică acatalectică sau catalectică. Cîteodată a folosit drept clauzulă strofică *dipodia*, catalectică sau acatalectică, pseudo-refrenele constînd din versuri de 3/4 silabe[111]. Un exemplu interesant, în această privință, este poemul „Recrutul", în care apar tetrapodii catalectice și acatalectice urmate de dipodiile respective. Toate acestea se petrec însă în combinații strofice extrem de diverse și de savante, ceea ce face ca atenția să se îndrepte nu asupra versului singular, ci asupra îmbinării strofice. Numai în 7 cazuri poetul utilizează practica folclorică de a grupa versurile prin alăturare[112], alternînd pe cele catalectice cu cele acatalectice. În aceste cazuri, se simte mai pregnant influența sistemului de versi-

---

[106] Pentru toate acestea, vezi admirabilul studiu al lui Al. Toșa: *Frecvența tipurilor de rimă în poezia lui Coșbuc*, în *Limbă și literatură* 11(1966) p. 55—78.

[107] Poemele: „Florii", „Apoi vezi", „Politică", „Cîntec VIII", „Cîntec XVIII", „Spînzurați-l, de-i mișel", „In opressores", „Cîntec oriental".

[108] Poemele: „Floarea soarelui și macul", „Patria română", „La sînul mamei", „Pe dealul Plevnei", „Castelanul", „Puntea lui Rumi", „Petrea", „Baladă albaneză", „Lîngă leagăn", „Nuntă în codru", „ Chindia", „În miezul verii", „Lumînărica", „Rada", „La oglindă".

[109] Poemele: „Rugămintea din urmă", „Nuntă în codru", „Cicoarea", „Chindia", „Pace", „În zori", „Lumînărica", „Hora", „Cîntec VIII", „Nu te-ai priceput", „Gînduri", „Floarea soarelui și macul", „Nucul", „Dunărea și Oltul", „Supărare-mpăciuită", „Cîntec" (1901), „Lîngă leagăn".

[110] Poemele: „Cîntec XVIII", „La sînul mamei", „Alții vor veni să-l facă", „Spînzurați-l, de-i mișel", „In Opressores", „Logică", „Cîntec oriental", „Stema țării", „Concertul primăverii," „Florii", „Apoi vezi", „Politică".

[111] Versuri de 3 silabe, poemele: „Calul dracului", „Tîlcuire", „Graiul neamului", „Castelanul", „Ispita", „Seara", „Noapte de vară", „Iarna pe uliță"; versuri de 4 silabe, poemele: „Cîntec" (1897), „Oștirile lui Alah", „Scara", „Subțirica din vecini", „Cîntec XXXVIII", „În miezul verii", „La oglindă".

[112] Poemele: „Cîntec" (1888), „Costea", „Leac pentru drac", „Angelina", „Prutul", „Blăstem de mamă" și „Draga mamei".

Scanned with OKEN Scanner

ficație populară asupra artei sale. Două din poemele sale se cer analizate aici, deoarece trădează întru totul această influență, și anume „Draga mamei" și „Blăstem de mamă". Explicația este firească: ambele poeme sînt versificații de motive populare și au fost realizate în perioada de tinerețe, cînd Coșbuc își făcea ucenicia poetică în tovărășia muzei populare.

Poemul *Draga mamei* este singurul scris de poet consecvent în măsura de 5/6 silabe. Am văzut că acest vers apare, în special, în clauzulele strofice. Cuprinde 755 de versuri, dispuse prin alăturare, două cîte două. Există însă și 36 de cazuri cînd se grupează prin rimă cîte 3 versuri, 11 cazuri cîte 4 versuri, 3 cazuri cîte 5 versuri, 3 grupe de cîte 6 versuri, 1 grupă de șapte și 1 de 10 versuri rimate. Ultima din acestea e compusă în întregime cu rima în *-a* (verbe la imperfect: *tăcea, privea, privea, înnegrea, înălbăstrea, făcea, bătea, învîrtea, fierbea, privea*). Printre versurile rimate se intercalează și destul de multe versuri nerimate, 18 la număr. Uneori, poetul rimează aproximativ, prin asonanță, alăturînd pe *întregi* cu *alergi*, *mătasă* cu *trase*, *naltă* cu *ridicată*, *fata* cu *alta*, *paltin* cu *tatin* (de două ori), *stoarse* cu *scoase*, *nopții* cu *morții*, *fată* cu *moartă* (de 3 ori), *urî* cu *auzi*, *eu* cu *tău*, *casă* cu *varsă*, *afară* cu *amare*, *plînsul* cu *rîsul*, *tine* cu *nime*, *scoase* cu *casă*, *brumată* cu *moartă*, *legănată* cu *iartă*. Toate trăsăturile pe care le-am relevat apropie poemul, în structura versificației sale, de sistemul specific pentru poezia populară și mărturisește puternica influență pe care poetul a suferit-o, în perioada tinereții sale, din partea creației folclorice.

Poemul *Blăstem de mamă* e scris în măsură de 7/8 silabe. Cuprinde un număr de 479 de versuri, dispuse prin alăturare, două cîte două. Are însă și 36 de grupe de cîte 3 versuri, 4 grupe de cîte 4 și 1 grupă de 7 versuri rimate. Ultima e construită în întregime din verbe la imperfect: *înfiora, asculta, îneca, tremura, tulbura, înnora, săruta*. Există însă, ca și în poemul anterior, și cîteva versuri nerimate (numai 3). Asonanțe: *frați* cu *brazi*, *aduce* cu *dulce*, *rămase* cu *casă*, *schimbă-te* cu *fă-mi-te*, *jelane* cu *haine*, *negru* cu *întregu*, *lume* cu *minune*, *mortu* cu *codru*, *Dumnezeu* cu *rău*, *mereu* cu *tău*, *păgîn* cu *Constantin*, *cîntecul* cu *umbletul*, *blăstămul* cu *sufletul*. Ultimele două exemple explică asonanța prin accentuarea ultimei silabe, sistem prin excelență utilizat în folclor pentru cuvintele accentuate dactilic în vorbirea curentă.

Scanned with OKEN Scanner

După această experiență de tinerețe, poetul nu abandonează versul de 7/8 silabe, îl folosește însă în combinații strofice superioare, dovedindu-și marea măiestrie formală în acest domeniu al versificației. Dacă facem analiza volumelor sale, constatăm că în „Balade și idile" proporția de poeme alcătuite pe acest sistem e de 29%; în „Fire de tort", 24%; în „Ziarul unui pierde-vară", 37%; iar în „Cîntece de vitejie", 27%. Ceea ce credem că trebuie reținut din toate acestea e faptul că, în întreaga sa activitate, poetul s-a folosit de acest vers. Ultimele poeme de acest fel datează din 1911. Trei poeme din această serie au apărut postum. Nu se poate deci stabili o cronologizare a folosirii de către poet a versului popular și nici determina perioade de o mai mare sau mai mică intensitate a interesului său pentru acest sistem. De fapt, le-a folosit tot timpul, paralel cu celelalte sisteme (iambicul, de pildă) pe care le-a cultivat.

Coșbuc a folosit însă și versul lung[113] deși în mai puține cazuri. Dintre diferitele formule metrico-ritmice de acest fel, ne interesează, mai cu seamă, versul de 16 silabe și cel de 12 silabe, care apar ca multipli ai versurilor de 8 și respectiv de 6 silabe. În toate cazurile versului de 16 silabe, poetul folosește, prin alternare, în emistihul final tetrapodia catalectică și cea acatalectică, poemele fiind compuse din versuri de 15/16 silabe. Acesta e cazul general. Există însă poeme întregi alcătuite numai din versuri de 15 silabe (8 + 7, o tetrapodie acatalectică + o tetrapodie catalectică)[114]. Cît privește versul lung de 12 silabe, Coșbuc l-a folosit numai în două cazuri. În „Cîntec II", avem o tripodie acatalectică urmată de o tripodie catalectică, deci 11 silabe (6 + 5), în timp ce în poemul „Dragoste-nvrăjbită", versul de 11 silabe (6 + 5) alternează cu cel de 12 silabe (6 + 6). În cea mai mare parte, aceste poeme sînt rimate prin alăturare, numai în „Fragment epic", „Ștefan-vodă" și „Proclamarea independenței" asistînd la combinații strofice diverse. În total, în această situație se găsesc numai 16 piese.

În încheierea paragrafului, trebuie să subliniem deci că influența folclorului se vădește — într-o măsură mult mai mare decît s-a crezut pînă acum — și în versificația poetului. Și ca încheiere

---

[113] Folosim terminologia lui Vladimir Streinu: *Versificația modernă*. Buc., 1968, p. 127—132.

[114] Poemele: „Dorobanțul", „Sus la munți", „În poiană", „Văd eu bine", „Îndemnat".

a capitolului întreg, reținem faptul că folclorul se face simțit, în opera lui Coșbuc, nu numai în planul subiectului tratat (motivul focloric împrumutat și tratat independent) — cum s-a văzut din capitolul precedent — ci și în planul clișeului poetic (motiv folcloric subordonat unei idei poetice proprii), în planul cuvîntului evocator și chiar în planul versificației. În așa fel, opera lui Coșbuc este puternic străbătută de sevă folclorică, la absolut toate nivelele structurii sale, ceea ce îi conferă un timbru aparte și o face cu adevărat *poezie populară și națională*. Se poate așadar spune că poetul și-a realizat programul și visul de a deveni *poet popular și național*, valorificînd în opera sa, în moduri bogate și variate, toate sugestiile pe care i le putea oferi folclorul. Folclorismul operei sale rezidă însă mai mult în modalitatea de tratare a unor subiecte proprii, decît în înseși subiectele împrumutate. Și această constatare trebuie reținută în primul rînd.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul V

ÎNCHEIERE

Cercetarea de față a avut ca obiectiv principal identificarea surselor folclorice utilizate de George Coșbuc în opera sa, de la împrumuturile de subiecte propriu-zise pînă la împrumuturile de procedee tehnice. Ținta a fost, desigur, ambițioasă, dar, la capătul întregului efort, avem convingerea că cercetarea s-a soldat cu cîteva rezultate ce sporesc posibilitățile de a înțelege opera sa mai bine și mai adînc. Într-un anume fel, putem spune că cercetarea a năzuit spre surprinderea esenței artei lui Coșbuc, spre detectarea originalității sale specifice.

Într-adevăr, deși limitată la cercetarea folclorismului operei lui Coșbuc, lucrarea a putut lumina toate compartimentele creației sale poetice. Aceasta, deoarece seva folclorică circulă peste tot în opera sa, în forme diferite și la niveluri diferite, putîndu-se afirma că toată opera poetului năsăudean s-a dezvoltat în legătură cu folclorul și se proiectează pe ecranul experienței artistice milenare a poporului. Spre deosebire de alți poeți și scriitori români, la Coșbuc, procesul acesta intim și organic de interferență dintre folclor și arta personală s-a desfășurat în mod continuu și spontan, fără întrerupere și fără efort; el își are explicația în aderența totală a poetului la mentalitatea populară și la formele artei sale tradiționale.

Pentru a ajunge la formularea acestor concluzii, a fost necesară o scurtă incursiune în biografia poetului, spre a scoate la lumină acele momente din viața lui ce au avut un rol formativ asupra concepțiilor sale despre lume și societate, precum și asupra evoluției artei sale. Poetul își descoperă talentul și vocația într-un

Scanned with OKEN Scanner

mediu artistic, întreținut mai cu osebire de mama lui, lîngă cîțiva buni interpreți și creatori locali de folclor și în legătură cu manifestările artistice din viața satului natal. Începuturile sale creatoare stau sub acest semn: el creează, în această perioadă, ca un autentic creator și purtător de folclor. Lucrul este atît de adevărat, încît poetul însuși a mărturisit că, dacă ar fi rămas în satul natal, ar fi ajuns un bard popular, cu nimic deosebit de creatorii din mediul folcloric propriu-zis. Școala urmată la Năsăud nu l-a îndepărtat de la sursa folclorică, dimpotrivă — ținînd cont de concepțiile generale ale epocii — i-a oferit mijloacele raționale pentru aprecierea valorii creațiilor populare și i-a încurajat astfel aptitudinile și înclinațiile. Acum se cristalizează în mintea lui ideea că poetul trebuie să fie un interpret al spiritului poporului din care face parte și că pentru a deveni un astfel de interpret este necesară și utilă cultivarea, pe plan superior, a folclorului. Pe lîngă ideea despre misiunea socială a poetului și ideea despre mijloacele cele mai eficiente pentru îndeplinirea acestei misiuni, tot în acestă vreme, poetului i se oferă exemplele de urmat. Un rol important în orientarea sa ulterioară l-a avut exemplul lui Alecsandri și Bolintineanu, dar o influență tot atît de puternică a exercitat-o asupra lui și literatura germană, care cultiva și valorifica sursa folclorică, nutrită de aceleași idei și aspirații naționale. Toți factorii educativi ai școlii de la Năsăud converg înspre a ancora mai profund în spiritul său această concepție. La universitatea din Cluj, poetul studiază literatura și cultura clasică greco-latină. Contactul cu literatura clasică nu l-a îndepărtat, de asemenea, de folclor, ci i-a oferit un temei teoretic în plus, potrivit cu felul talentului său și în concordanță cu temperamentul personal. În cercul „Tribunei" de la Sibiu, ideile căpătate pînă acum se cristalizează, dobîndind configurația spirituală definitivă. Cînd sosește, în 1889, la București, Coșbuc este pe deplin format și stăpîn pe toate mijloacele, chiar cele mai subtile, ale meșteșugului său. El apare, așadar, ca un produs tipic al culturii românești din Transilvania epocii, cultură militantă prin definiție, în direcția realismului popular și în direcția idealului național.

La Sibiu își însușește o altă idee, și anume cea care identifica poporul cu țărănimea, idee ce va fi o frînă în dezvoltarea sa ulterioară, dar care are și o latura pozitivă, în sensul că opunea cultura țărănească, socotită autentic națională, culturii cosmopolite a burgheziei transilvănene din epocă. La București, această concepție

Scanned with OKEN Scanner

va fi întărită de ideile poporaniste. *Sămănătorismul* său se explică, așadar, pe această cale. Dar chiar dacă în România vremii nu ar fi existat un asemenea curent de opinie, Coșbuc ar fi rămas același.

Deși cea mai mare și mai însemnată parte a operei sale a fost realizată la București, perioada sibiană rămîne totuși epoca cea mai rodnică a vieții și a activității sale, cum a recunoscut însuși poetul. Aceasta, în primul rînd, pentru că această perioadă a coincis cu însăși tinerețea lui, cînd fermentația de idei este mai fertilă, cînd atracția idealurilor celor mai generoase este mai puternică și cînd se alcătuiesc liniile de bază ale personalității și se descoperă valoarea personală. Nu pentru ce a realizat în această perioadă poetul a considerat-o drept cea mai rodnică, ci pentru clarificările spirituale ce le-a dobîndit atunci. Și norocul său a fost că la Sibiu a aflat cîțiva parteneri intelectuali, în stare să ajute procesul de clarificare și de cristalizare a personalității lui. Într-adevăr, ideile tribuniștilor nu se deosebeau de ceea ce căpătase poetul pînă atunci. De asemenea, nu tribuniștii l-au înzestrat cu talent și nu i-au îndrumat acest talent; ei i-au creat numai acel climat care a convenit spiritului său și a promovat afirmarea înclinațiilor sale.

Semne certe de evoluție în concepția sa se vădesc abia în epoca bucureșteană, cînd — din punctul de vedere ce ne interesează — deosebim un moment important în activitatea sa, cu răsfrîngeri decisive asupra operei sale poetice. Acest moment se definește prin încercarea sa de a studia, în mod organizat și sistematic, folclorul. Pînă atunci, el folosise creația populară doar ca sursă de inspirație pentru propria sa creație artistică, la un nivel care încă nu lăsa să se întrevadă prea mult. Devenise un conștiincios versificator de motive și teme folclorice. Studiile sale, lărgite și adîncite în perioada bucureșteană, îi deschid și alte perspective asupra valențelor artistice și culturale ale folclorului.

Două sînt aspectele principale ale acestei evoluții. În primul rînd, este vorba de aderarea sa la teoria mitologică a fraților Grimm și a urmașilor lor spirituali; în al doilea rînd, e vorba de lupta sa împotriva superstițiilor și practicilor retrograde ale poporului. În primul caz, asistăm la o greșeală în orientarea sa teoretică; în cel de al doilea, la o atitudine net progresistă în epocă. Într-adevăr, aderînd la teoria mitologică, poetul a riscat anacronismul. Ori de cîte ori însă s-a mulțumit să consemneze observațiile sale personale, fără a le raporta la sistem, a creat o operă științifică

Scanned with OKEN Scanner

viabilă și am arătat, la vreme, ce anume se poate recupera încă și astăzi din contribuția sa. Obervațiile sale privind structura artistică a creației populare sînt, oricum, recuperabile. Cînd însă s-a lăsat ademenit de prezumția sistemului de a fi o cheie universală pentru explicarea folclorului, a greșit, cu toți bemolii cu care și-a îndulcit uneori poziția. Nu mai puțin important rămîne însă faptul că a încercat totuși o viziune de ansamblu asupra folclorului nostru, fiind singurul cercetător din epocă preocupat de stabilirea unei coerențe între toate acele membra disjecta care formează, în realitate, creația populară. Oricum, o mare parte a contribuției sale în direcția studierii folclorului nostru este recuperabilă și acesta nu este, de asemenea, puțin lucru, dacă stăm să ne gîndim că și ideile îmbătrînesc, iar așa-zisele „adevăruri științifice" ale unei epoci nu corespund cu cele ale altor epoci și că orice strădanie omenească este legată de contextul epocii sale. Cît privește lupta sa împotriva superstițiilor, aceasta nu mai are nevoie de un comentariu special în acest capitol de încheiere. Ea se plasează pe linia unei îndelungate și pozitive tradiții din cultura românească a veacului și face din el unul din cei mai inimoși luptători pentru progresul cultural al poporului nostru. Este adevărat că, fără necesarele modificări în structura însăși a societății, ideile iluministe, de talia celor profesate de Coșbuc, rămîn simple și generoase utopii, însă și gîndirea utopică își are uneori rostul și importanța ei. Într-o perioadă cînd problema țărănească era la ordinea zilei, asemenea idei au fost binevenite și au jucat un rol pozitiv. Însuși faptul de a nu fi idealizat, în bloc, toată creația spirituală a poporului, ci de a o fi selectat pe baza unor criterii obiective, de natură morală și estetică, este un pas mare înainte în aprecierea culturii unui popor. Dar cum meritele sale, în această direcție, sînt indiscutabile, nu mai insistăm.

Calea spre universalizarea creației proprii, în concepția sa, trebuia să treacă inevitabil prin cîmpul folclorului. Folclorul — considerat ca artă totală — putea oferi creației proprii îndemnurile cele mai fertile. Exemplele înaintașilor, ca și cele ale unor poeți străini, erau prea strălucite și deveneau întru totul contagioase. Și Coșbuc s-a lăsat, în mod conștient, contaminat de toate aceste ilustre modele. Visul său de tinerețe a fost să înzestreze literatura română cu o epopee națională. Spre deosebire însă de acei înaintași ai săi care s-au lansat într-o aventură similară pornind întotdeauna

Scanned with OKEN Scanner

de la anume momente reprezentative pentru istoria politică a poporului nostru, Coșbuc a căutat premisele artistice ale unei asemenea compuneri în basm, deci în creația artistică a poporului. De pe urma acestei strădanii, literatura română s-a ales cu un mare număr de basme versificate, fie integral, păstrîndu-se intactă linia motivică a desfășurării narațiunii, fie fragmentar, interpretîndu-se, cu intenționalitate specială, numai motive singulare de basm. Poetul ar fi dorit să le dea o unitate și extensiune de epopee, dar a renunțat la acest plan din motive de ordin tehnic. Considerînd resturile risipite ale acestei intenții, constatăm că toate poartă semnele tipice ale unei activități de tinerețe, cînd poetul nu apare încă stăpîn pe toate mijloacele sale de expresie, deși cuprind, foarte pregnant cîteodată, timbrul original al poetului.

Dacă nu a reușit în această foarte ambițioasă întreprindere, Coșbuc a reușit să ne dea o monografie etnopsihologică a satului românesc, prezentat în momente esențiale din viața obștească, excelînd în zugrăvirea mișcărilor sufletești colective, în sensul consacrat de tradiția milenară a poporului nostru. A surprins, cu o intuiție remarcabilă, ritmica interioară a vieții satului românesc, în momente concentrate de viață artistică. Nunta și înmormîntarea nu sînt simple accidente în viața individuală, ci mari spectacole artistice colective, care exprimă, pe plan estetic, însăși concepția despre viață și lume a poporului, la fel ca hora, colindatul sau alte asemenea prilejuri, ce mențin continuitatea vieții tradiționale și, implicit, asigură unitatea spirituală a poporului român. Poetul interpretează lumea și societatea cu optica sătească, nu exprimîndu-și propriile idei și sentimente, ci exprimînd întotdeauna ideile și sentimentele țăranului, în ceea ce au ele tipic și etern. În acest sens, este justă aprecierea după care Coșbuc ar fi „poetul țărănimii".

Socotindu-se „suflet în sufletul neamului", poetul s-a simțit îndreptățit să procedeze astfel, de fapt, lăsînd ca sufletul neamului să se exprime singur — în formule consacrate de tradiția folclorică — în diferitele sale poeme. În aceasta constă originalitatea creației sale, acel timbru propriu, care l-a singularizat printre contemporani și i-a asigurat o poziție absolut unică în literatura noastră. Epigonii săi nu au știut lua de la el decît latura exterioară, formală, a lucrurilor, fără să-și dea seama de ceea ce este profund și pentru totdeauna inimitabil în opera lui. Și, într-adevăr, viziunea

Scanned with OKEN Scanner

aceasta consubstanțială și organică, profund integralistă, este elementul inimitabil al creației sale.

Cercetarea a surprins un număr impresionant de elemente folclorice în opera sa, dar aici sînt de făcut cîteva precizări. Modul de a le integra în creația proprie a diferit, aceasta ținînd atît de natura acestor elemente, cît și de intențiile artistice ale poetului în diferite epoci ale activității sale. În primul rînd, sînt de semnalat împrumuturi de subiecte întregi, de basm, de baladă sau legendă, pe care poetul le versifică, păstrînd independența subiectului tratat. El nu modifică nimic din mesajul subiectului împrumutat și, în unele cazuri, se menține strict în atmosfera folclorică, adoptînd metrul, ritmul și chiar dispoziția nestrofică a versurilor. În această situație, poemele acestea pot fi considerate, din punct de vedere documentar, drept variante posibile și probabile ale subiectului popular. Cazurile de acest fel sînt însă mai rare. De obicei, el utilizează o formă versificată personală. Aceasta e situația celor cîteva basme integrale pe care le-a versificat. El are însă o viziune baladică asupra subiectelor de basm, de aceea selectează din cuprinsul lor numai anumite motive — de obicei pe cele mai pline de tensiune dramatică — pe care le dezvoltă de asemenea independent, deși le interpretează conform unui simbolism propriu. În felul acesta, el iese din convenționalismul șablonard al basmului popular, îi umanizează conținutul, îl reactualizează. De aceea este mai potrivit să se vorbească despre motivele de basm poetizate de el, decît despre basme versificate. Împrumuturi de acest fel din zestrea folclorică a făcut de-a lungul întregii sale activități, dar cercetarea a arătat că basmul — de pildă — i-a reținut atenția mai cu seamă în tinerețe. În perioada de maturitate, el s-a îndreptat către legendă care, prin sensul ei etiologic, îi oferea posibilitatea de a trata subiectul pe un plan simbolic superior modelului popular.

În epoca de maturitate, Coșbuc abandonează această modalitate de creație, nu mai împrumută, decît foarte rar, subiecte și motive pe care să le trateze independent, mai mult sau mai puțin fidel față de modelul împrumutat. El operează acum, de predilecție, cu motive izolate sau cu formule de originie folclorică, pe care le subordonează unor idei poetice proprii. Aceste formule au, în intenția, nemărturisită dar transparentă, a poetului, să confirme prin expresia tradițională situațiile create de poet; ele reprezintă, într-un anume fel, sancționarea particularului prin general. În etapa aceasta, așadar, poetul încearcă numai să încadreze propria

Scanned with OKEN Scanner

sa idee poetică în mentalitatea populară, servindu-se pentru aceasta de formule consacrate prin tradiție. Elementul folcloric devine deci difuz, cu toate că inserțiile pot fi identificate și delimitate precis. E vorba de asimilarea unor clișee și citate folclorice care dau o dimensiune în plus poemelor sale și operează ca un plan de referință și de proiecție pentru atmosferizarea, în sens folcloric, a poemelor. Se pare că poetul a considerat această modalitate de creație calitativ superioară manierei din tinerețe, de aceea o aflăm aproape generalizată în epoca sa de maturitate. Paralel cu formulele poetice deplin închegate, poetul folosește acum și expresia paremiologică, tot așa cum utilizează și expresia idiomatică. Nu este vorba aici numai de intenția de a da mai multă autenticitate folclorică limbajului diferitelor personaje din poemele sale, deci de simpla și mecanica „neaoșizare" a poemelor, ci de intenția de a surprinde esența colectivă a mentalității populare, semnificația ei tradițională. Dacă, atunci cînd a împrumutat subiecte pe care să le trateze independent, le-a ales pentru că exprimau, în general, situații etern umane, capabile să exprime umanul în universalitate, de data aceasta, el apelează la asemenea formule consfințite de tradiție, care să dea aura de universalitate ideilor poetice proprii.

Am subliniat apariția spontană a unor asemenea formule în cuprinsul poemelor sale, inserția lor datorîndu-se procesului natural de gîndire asociativă, translației firești pe baza unui automatism psihic primar.

Dar tot în această epocă, poetul descoperă și o altă modalitate de absorbție a elementului folcloric în propriile creații, constînd în utilizarea sugestivă a unor termeni ce evocă atmosfera folclorică. și această manieră devine, de fapt, cea mai bogată și mai variată în exemple și rezultate valoroase. Pe măsură ce se îndepărtează de subiectul folcloric propriu-zis, arta lui Coșbuc se nuanțează progresiv și cîștigă în direcția capacității de evocare și de sugerare. El creează astfel poemelor sale un semantism dublu, le dă o încărcătură lirică dublă. Cazurile tipice sînt cele în care urmărește reconstituirea unei mitologii populare, cînd personificarea nu mai este o simplă figură de stil, ci devine un simbol de viață și de gîndire. În acest sens, se poate vorbi de un simbolism mitologic și folcloric al poeziei lui Coșbuc și despre un aport specific al său la curentul artistic dominant în epocă.

Dacă adăugăm la toate acestea și faptul că poetul nu a ocolit, ci dimpotrivă a cultivat și versul popular (metrul și ritmul), într-un

Scanned with OKEN Scanner

număr mult mai mare de cazuri decît s-a cunoscut pînă acum și că a folosit, în numeroase rînduri, și unele procedee tipice de tehnică poetică populară, ne putem da seama că influența folclorului s-a exercitat absolut asupra întregii sale arte poetice. Folclorismul operei sale se vădește mai puțin în cantitatea subiectelor direct împrumutate din folclor (puține la număr, de altfel), și mai mult în reconstrucția atmosferei folclorice, cu ajutorul clișeelor poetice și tehnicilor populare folosite de el.

Coșbuc își dă — treptat-treptat, dar foarte bine — seama că a fi poet popular nu înseamnă a reproduce obligatoriu, chiar dacă la un nivel artistic superior, subiecte și motive folclorice, ci înseamnă a regăsi atmosfera autentică a mentalității populare. Și pentru că a avut, mai mult decît alți mulți poeți, o mare discreție în ce privește exprimarea poetică a propriului său eu, ori de cîte ori a încercat totuși să se exprime pe sine, el a simțit nevoia să caute confirmarea „popularității" gîndirii și simțirii sale în acele clișee folclorice absorbite în opera sa. Ca „parte neruptă" din sufletul neamului său, el s-a întors mereu spre asemenea sancționări tradiționale, ca spre a nu porni pe drumuri străine și rătăcitoare. Dar aceasta marchează și un moment nou în însăși evoluția lui artistică, e vorba de pasul de la epică spre lirică. Și dacă G. Călinescu a intuit bine acel *lirism reprezentabil* al său, tot atît de fericit a pus Dumitru Micu în lumină o altă componentă a acestui lirism, și anume calitatea de a fi *revelatoriu*. Credem că numai în acest fel poate fi descifrat înțelesul acelui inegalabil poem în care Coșbuc și-a expus crezul poetic.

Astăzi, cînd se discută atît de mult despre folclor ca sursă de inspirație pentru creația cultă, experiențele atît de bogate și variate ale lui Coșbuc pot deveni, dacă nu modele de urmat, măcar elemente de meditație pentru toți creatorii de artă din țara noastră. Succesele lui, oricum, arată pe ce cale trebuie să se meargă pentru a crea opere viabile și cum anume se poate ajunge la o reală universalizare a literaturii contemporane. Este o mare și profundă lecție pe care viața și opera sa o îmbie tuturor creatorilor de artă de astăzi și de totdeauna.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Acta reg. Scient. Univ. Claudiopolitanae, 1884, fasc. II; 1885, fasc. I; 1886, fasc. I.

Albini, S., *Din seara de Crăciun, Tribuna*. Sibiu, 4 (1887), nr. 42.

Albini, S., *Direcția nouă în Ardeal, Constatări și amintiri*. În vol.: *„Lui Ion Bianu". Amintire din partea foștilor și actualilor funcționari ai Academiei Române, la împlinirea a șasezeci de ani*, Buc., 1916.

Alecsandri, Vasile, *Poezii populare ale românilor*, Ediția Gh. Vrabie, Buc., 1965.

Alexandrescu, Sorin și Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, Buc., 1967.

Alexi, A. P., *Încă ceva despre conferința de la Blaj și despre ortografia scrierii românești, Tribuna*, Sibiu, 2 (1885), nr. 125.

Alexi, A. P. și Maxim Pop, *Rezbelul orientale ilustrat*, Graz., 1878.

Amzulescu, Al. I., *Balade populare românești*, Buc., 1964, 3 vol.

Amzulescu, Al., *Cîteva observații cu privire la versul popular, Revista de etnografie și folclor* 9 (1964), p. 105—111.

Arndt, Ernst Moritz, *Gedichte*, Berlin, Leipzig, f. a.

Arnold, Robert Franz, *Die Natur verrät heimliche Liebe, Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* 12 (1902), p. 155—167, 291—295.

Banović, Stjepan, *Motivi iz Odiseje u hrvatskoj narodnoj pjesmi iz Makarskog Primorja, Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena* 35 (1951), p. 139—244.

Bariţiu, George, *Revistă de jurnale, Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 8 (1845), nr. 3.

Bariţiu, G., *Istoria regimentului al II românesc graniţar transilvan*, Brașov, 1894.

Baud-Bovy, Samuel, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*. I. Les textes, Geneva, 1936.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Capitolul I

Date biografice susceptibile a explica interesul lui *G Coşbuc* pentru folclor 7

Capitolul II

Concepţia lui *George Coşbuc* despre folclor 51

Capitolul III

Subiecte de origine folclorică în poezia lui *George Coşbuc* 87

Capitolul IV

Asimilarea mentalităţii folclorice, ca treaptă calitativ superioară, în creaţia poetică a lui *George Coşbuc* 263

Capitolul V

Încheiere 319

Bibliografie 329

Conclusion 347

Indice de nume 355

Scanned with OKEN Scanner

Lector : IORDAN DATCU.
Tehnoredactor : TRAIAN ARGETOIANU

Apărut 1971. Hîrtie tipar înalt tip A de 80 g/m². Format 610×860/16. Coli ed. 23,98. Coli tipar 22,75. A. nr.16426/1970. C.Z. pentru bibliotecile mari 859—09. C.Z. pentru bibliotecile mici.

Tiparul executat sub comanda
nr. 822 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

SERIA „UNIVERSITAS" VA PUBLICA LUCRĂRI DE ISTORIE LITERARĂ DE STRUCTURĂ EXEGETICĂ, EXHAUSTIVĂ. MAI TOATE VOLUMELE CARE VOR APĂREA ÎN ACEASTĂ SERIE ÎȘI PROPUN SĂ EXAMINEZE TEMA ABORDATĂ PÎNĂ LA EPUIZAREA POSIBILĂ A SURSELOR DE INFORMAȚIE LITERARĂ. UNELE DINTRE LUCRĂRILE ACESTEI SERII AU FOST LA ORIGINE TEZE DE DOCTORAT.

În seria „Universitas" au apărut:

— Marin Bucur — C. A. Rosetti
— Ion Dodu Bălan — Octavian Goga

Urmează să apară:

— D. Caracostea O. Bîrlea — Problemele tipologiei folclorice
— Teodor Vârgolici — Dimitrie Bolintineanu și epoca sa
— Mario Ruffini — Biblioteca stolnicului Constantin Cantacuzino
— Ladislau Gáldi — Introducere în istoria versificației românești
— Al. Săndulescu — Corespondența lui Duiliu Zamfirescu și genul nostru epistolar
— Ion Taloș — Meșterul Manole
— Petre Vaida — Dimitrie Cantemir și umanismul

Scanned with OKEN Scanner